



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Między wierszami : jednaście miniatur krytycznych

Author: Marian Kisiel

Citation style: Kisiel Marian. (2015). Między wierszami : jednaście miniatur krytycznych. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Marian Kisiel

Między wierszami

Jedenaście miniatur krytycznych



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu śląskiego
KATOWICE 2015

Między wierszami... Mariana Kisiela to spójny i nieprzypadkowy zbiór jedenastu tekstów poświęconych poetom różnych pokoleń i tym ich wierszom, które łączy głęboki namysł nad szeroko pojętą problematyką egzystencjalną i eschatologiczną. Autor książki z niezwykłym wyczuciem i taktem, wnikliwie i mądrze przygląda się podjętym w nich tematom kierującym ku ważkim, często ostatecznym kwestiom, takim jak istnienie, śmierć, starość, samotność, pamięć czy zapomnienie. [...] W tomie znalazły się interpretacje starannie wybranych wierszy bliskich badaczowi poetów dwudziestowiecznych, krajowych i emigracyjnych [...]. U każdego z nich, konsekwentnie uwzględniając dzielące ich różnice poetyk i stylów, tropi Marian Kisiel Tajemnicę, podążając meandrycznymi ścieżkami poszukiwań nadrzędnej racji i sensu bytu kryjących się głęboko pod powierzchnią, kapryśnych i wymykających się bezpośredniemu oglądowi. [...] Erudycja i wrażliwość autora „jedenastu miniatur” umożliwiają zarówno „odkrycie” tekstów zapomnianych, jak i zobaczenie znanych skądinąd wierszy w nowym świetle, zarazem dostarczając materiału do przemyśleń nad fundamentalnymi problemami ludzkiej egzystencji. [...] To, co łączy wszystkie interpretowane wiersze, to przenikający je żywioł rozpacz [...], który jest przejawem bólu istnienia, objawiającego się u poszczególnych poetów w najróżniejszych postaciach i formach, i który staje się kluczem interpretacyjnym do zrozumienia ich poezji, do odkrycia częściowej choćby i niepełnej prawdy o sensie egzystencji skazanej na niekończące się poczucie niedosytu, głód znaczeń i tęsknotę za niewyraźnym i wiecznym, ale też [...] bezpowrotnie utraconym i minionym w przestrzeni i czasie.

*Z recenzji wydawniczej
prof. dr hab. Anny Szóstak*

Między wierszami
Jedenaście miniatur krytycznych



NR 3379

Marian Kisiel

Między wierszami
Jedenaście miniatur krytycznych

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego ~ Katowice 2015

Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej
Marek Piechota

Recenzent
Anna Szóstak

Wielu widzi we flecie tylko drzewo.

FRIEDRICH CHRISTIAN HEBBEL: *Dzienniki*.

Wybrał i przeł. K. IRZYKOWSKI. Lwów 1911, s. 95.

Od autora

Między wierszami to zbiór jedenastu miniatur o poetach i wierszach. I — między wierszami — o ważnych sprawach, które poeci chcą rozwiązać w swoich utworach. Raz chodzi o życie i śmierć, kiedy indziej o pamięć i zapomnienie. Zawsze — fundamentalne, nie do ominięcia — są to sprawy podmiotu, który w doświadczanym przez siebie świecie chciałby odrobiny pewności, że wszystko, co go dotyka, ma głębszy sens. Nie trzeba szukać daleko ani sięgać głęboko w przeszłość, by tych poetów i takie wiersze zauważyć.

Zawsze wybieramy. Grzebiemy w wierszach, by odnaleźć ten, który jest arcydzielny albo „mówi” do nas tak, jakbyśmy byli przeznaczeni tylko dla siebie. Szukamy: znajdujemy albo nie znajdujemy. Czasami sympatia (lub empatia) do poety — dlaczego do tego, a nie innego? — pomaga nam w odnalezieniu słów, jakich jesteśmy złaknieni. Czytamy, interpretujemy. Jakże inaczej czujemy się wtedy między wierszami, z których ten jeden przemówił do nas mocnym głosem. Czy ten głos usłyszeliśmy tylko my? Czy dociera on także do innych?

Obcowanie z arcydziełami poezji jest trudne. Czego w nich szukamy? Idei, wyobraźni, tematu, problemu? A może jakichś złożonych relacji, których istnienie zaledwie przeczuwamy? Jak jednak zgodzić się na to, że coś jest arcydziełem, a coś innego nim nie jest? Jeżeli kontakt z arcydziełem możliwy jest na drodze

interpretacji, to jakie reguły tej interpretacji określają byt arcydzieła? A może nie ma arcydzieła, a jest tylko retorycznie uwodzicielska wykładnia charyzmatycznego interpretatora?

Czy musimy szukać arcydzieł? W porządku historycznoliterackiego oglądu znajdują miejsce różne byty. Wiersz chropawy wyraża niekiedy większą prawdę o świecie niż zimna tonacja wiersza idealnie skrojonego. Ale oba mierzą się – talentem swoich autorów – ze światem. I dlatego powinniśmy ten głos usłyszeć, również – między wierszami.

Książka moja zbiera różne głosy poetów¹. Stara się je ukazać w porządku interpretacji jako indywidualne, niepowtarzalne, niepodrabialne, własne, jedyne doświadczenia egzystencji. Zbiorem tym nie rządzi ani zasada identyfikacji, ani reguła wspólnoty. I jakkolwiek poetów tutaj czytanych łączą niejedne związki (generacyjne lub lokalne, krajowe lub emigracyjne), każdy z nich – ostatecznie – mówi w swoim imieniu i każdego z nich słucham tak, jakby ten głos był jedynym głosem w uniwersum wysłownienia.

Łącząc się, nie łączą zatem; mówiąc, mówią w imieniu tego, co tylko ich. Pisał Leśmian w kontekście Bergsona:

Najpierw się rozumie, zaś potem dopiero szuka się dowodów na potwierdzenie tego, co się zrozumiało...
Najpierw bicie serca, a potem dopiero uczucie lęku...
Nigdy na odwrót. Wyobrażenie swej własnej osoby w postawie dumnej poprzedza samo uczucie dumy...
To, co się zdaje skutkiem, bywa częstokroć przyczyną.

Najpierw się rozumie... Toteż zanim myśl nasza przyłapie siebie na gorącym uczynku rozumienia, jasnym jest dla nas, przynajmniej na chwilę,

¹ Wykaz pierwodruków zob. w *Nocie bibliograficznej*, s. 111–112.

czym jest duch, a czym materia i jaka między nimi różnica. Jeśli zaś ta chwila przedłuży się na dni, na miesiące, na lata całe, możemy wówczas powiedzieć, iż przeżywamy tajemnicę. Każdy systemat filozoficzny jest takim przeżyciem tej lub innej tajemnicy, która szuka dla siebie potwierdzenia, aby zdobyć sobie prawo bytu u nas i we wszechświecie².

Jestem historykiem literatury, nie ulegam metafizycznym tęsknotom ani irracjonalnym podszeptom. „Poezja – pisał Heidegger – to stanowienie bycia przez słowo”³. Jeżeli więc tajemnica, to „ustanowiona” w słowie. „Opowieść poety jest stanowieniem nie tylko z tej racji, że obdarowuje w swobodny sposób, lecz także dlatego, że mocno osadza ludzkie istnienie na jego podstawie”⁴.

Ulegam słowu, to znaczy: sprawdzam jego znaczenie. Pytam o to, co chce mi powiedzieć, a co ukrywa. Uwodzicielskie brzmienie staram się zderzyć z bezwzględnością *ratio*. Jak podejrzliwy kochanek, oczarowany wierszem, oczekuję zatem potwierdzenia („domyslenia”) swoich odczuć i myśli. Plądruję tu i tam. Węszę. Możliwie najdokładniej i zachłannie sprawdzam każdy ślad.

Między wersami.

Między wierszami.

luty 2015

² B. LEŚMIAN: *Z rozmyślań o Bergsonie*. W: IDEM: *Dzieła wszystkie*. [T. 2]: *Szkice literackie*. Zebrał i oprac. J. TRZNADEL. Warszawa 2011, s. 13.

³ M. HEIDEGGER: *Hölderlin i istota poezji*. Przeł. K. MICHAŁSKI. W: *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*. T. 2. Cz. 2. Wybór, rozprawa wstępna, komentarze S. SKWARCZYŃSKA. Kraków 1981, s. 193.

⁴ Ibidem.

Nie tren

O Zmarłym Władysława Sebyły

Annie Węgrzyniak

Jakże ty się narodzisz,
gdy noc po kałużach brodzi,
szumiąc deszczami przez sen?

Jakże życia zbawiony
odszukasz z tamtej strony
drogę, wiodącą przez sen?

Już ja cię nie wypowiem,
bo nie ma w moim słowie
żyjącej, żywiącej krwi.

Cwałowały przeze mnie chmury,
serce czasu podały pazury,
szarpiąc do krwi, do krwi.

A twoje rozpierzchłe kości,
na pastwę zdane wieczności,
murszeją w paszczekach zim.

Myśl przysypana popiołem
wzleciała ciemnym aniołem
i wiatr ją rozpędził jak dym.

Jak to nieludzkie brzemię
słowami ściągnąć na ziemię,
gdy jesteś już tylko — sen?

I w kim się na nowo narodzisz,
Gdy noc po kałużach brodzi,
Szumiąc deszczami przez sen?

Zmarły jest wierszem przypisanym Karolowi Szymanowskiemu¹. Liryki poświęcone czyjejś pamięci są trudne do interpretacji już przez akt desygnacji. Szukamy w nich osoby, staramy się odnaleźć jakiś trop do dzieła, indywidualizujemy doświadczenie straty. Również liryk Władysława Sebyły tak najpierw czytamy – przez pryzmat związku z wybitnym kompozytorem. Wiemy o ich przyjaźni, o tym, że poeta utwory Szymanowskiego grał na skrzypcach. Wiemy także, że obaj potrafili godzinami rozmawiać o muzyce. Być może muzyczność liryki autora *Pieśni szczurołapa* jest jakimś odbiciem tych rozmów?

Wiersz Sebyły pisany jest trójką wersową, współczesną tercyną, już bardzo oddaloną od romantycznego wzorca czy formy Dantego. W *Zmarłym* ta metryka jest stabilna, ale raczej ma charakter drugorzędny dla lirycznej śpiewności. Jakby wkładał się w nią jakiś dysonans, jakby w nią – cytując Lechonia z wiersza o Piłsudskim – „wpadał nutą Skriabin”, albo Szymanowski właśnie. Więc nie ma pięknej muzyczności, choć jest zgodność zestrojów; nie ma śpiewności, jest jakaś muzyczność zmacona albo – jak pisał o Czechowiczu Kazimierz Wyka –

nieśpiewna muzyczność, a więc takie uregulowanie rytmicznego łożyska poezji, by nie wpadało ani w złudzenie śpiewności [...], ani w złudzenie muzykalności jako płynnej, ciągłej linii rytmicznej,

¹ W. SEBYŁA: *Zmarły*. W: IDEM: *Poezje zebrane*. Wstęp i oprac. A.Z. MAKOWIECKI. Warszawa 1981, s. 172–173. Pierwodruk: „Pion” 1937, nr 13.

odpowiednika linii melodyjnej, którą do tej pory żyła muzyka².

W *Zmarłym* potykamy się w niektórych wersach o jedną sylabę, choć wiersz jest regularnie toniczny. Zawsze ta jedna sylaba wydłuża wers. To wszystko jest świadome. Sebyła to niewolnik tradycji, ale i jej — męczennik. Wielbi dawne formy liryczne i źle się w nich czuje.

Pisał Wiesław Paweł Szymański:

Kształt poezji Władysława Sebyły jest istotnie w dużej mierze klasycystyczny. Regularne metrum, choć jest to już regularność wiersza tonicznego, układy stroficzne, choć ulegające zakłóceniu, pieczołowite rymy i asonanse, upodobanie do chwytów retorycznych [...]³.

Krytyk wskazywał na obecność chiazmu w tej poezji. Ale nie tylko na nim powinniśmy oprzeć oko. Zwrócić trzeba uwagę na powtarzalność słów. Ma ona różnoraki sens, motywowana jest retorycznie przez współobecność podobnych figur: paralelizmu (w różnych jego wariantach: anafory, epifory, chiazmu), apostrof, nawrotu, powtórzenia czy refrenu. Tę retoryczność autor *Obrazów myśli* bardzo konsekwentnie wykorzystywał. W *Zmarłym* tercyny [1], [2], [7], [8] domyka słówko „sen”, natomiast [3] i [4] „krew”. W tercynach [5] i [6] rymujące się wyrazy „zim” // „dym” mają uzasadnienie w poetyckiej semantyce obu zwrotek, tj. w przeciwstawieniu ciała (cielesno-

² K. WYKA: *O Józefie Czechowiczu*. W: IDEM: *Rzecz wyobraźni*. Wyd. 2 rozszerz. Warszawa 1977, s. 37.

³ W.P. SZYMAŃSKI: *Liryka „nurtu ciemnego” (poezja Władysława Sebyły)*. W: IDEM: *Moje dwudziestolecie 1918–1939*. Kraków 1998, s. 293.

ści) i popiołu. Muzyczność *Zmarłego*, nieśpiewna czy zmacona, korzystając z pomocy retorycznych czy stylistycznych chwytów, odsyła bezpośrednio nie tyle do gatunku funeralnego, w swoim kształcie mocno zdefiniowanego już w przeszłości literackiej przez różne realizacje, ile do wyobraźni katastroficznej.

Wyobraźnia przecież także może być zmaconą muzyką.

Rytm wierszowi nadaje „sen”. Nie jest on – na wzór lat trzydziestych XX wieku – surrealistyczny, oniryczność ma tutaj walor mniej istotny⁴. „Snu” w wierszach Sebyły jest bowiem niewiele, wiersze wypełnia „noc”⁵. Jan Piotrowiak napisał: „[...] noc spowija to dzieło i twórcę bez reszty i do końca”⁶. I mocniej: „To pisarsko zaaranżowana – muzycznie i ikonicznie – Księga Nocy”⁷. Od Jaspersa wiemy, że Pasja Nocy jest przeciwstawiona Normie Dnia:

Norma Dnia porządkuje naszą rzeczywistość-ludzką; wymaga jasności, konsekwencji, wierności; podporządkowuje nas Rozumowi i Idei, Jedności i nam samym; każe realizować w świecie, budować w czasie, udoskonalać nieskończenie rzeczywistość-ludzką. Ale na krańcu Dnia przemawia inny głos. Odrzucenie go nie załatwia bynajmniej sprawy. Pasja Nocy przebija wszystkie nakazy. Rzuca się w po-

⁴ O „śnie” jako jednej z podstawowych kategorii poetyckiej wyobraźni zob. ważną książkę M. BARANOWSKIEJ: *Surrealna wyobraźnia i poezja*. Warszawa 1984. Znamienne, że Sebyła nie został tu przywołany ani razu.

⁵ Zob. W.P. SZYMAŃSKI: *Liryka „nurtu ciemnego”...*; J. KISIEL: „Przed pustką stygnę w grozie”. *O poezji Władysława Sebyły*. W: EADEM: *Imiona lęku. Szkice o poetach i wierszach*. Katowice 2009, s. 61–76.

⁶ J. PIOTROWIAK: „*Ciemny nurt mego życia...*”. *O wyobraźni poetyckiej Władysława Sebyły*. Katowice 2008, s. 102.

⁷ Ibidem, s. 103.

nadczasową otchłań Niebytu, która wciąga wszystko w swoje wiry. [...] Norma Dnia zna śmierć jako kres, granicę, ale w gruncie rzeczy nie wierzy w śmierć, ponieważ istnienie zapewnia sobie nieśmiertelność w rozmachu. Działając, myślę o życiu, nie o śmierci. [...] Tymczasem Pasja Nocy utrzymuje ze śmiercią stosunek przyjazny lub wrogi, miłości lub grozy. Tęskni do śmierci, usiłując jednocześnie ją powstrzymać, śmierć ją wzywa, ona czyni z niej swą najbliższą towarzyszkę⁸.

W *Zmarłym* Władysława Sebyły Księga Nocy, by ponownie przywołać określenie Jana Piotrowiaka, chce skutecznie zastąpić Księgę Dnia. „Słowo”, które jest po stronie poety, nie może wypowiedzieć doświadczenia „kresu” (śmierci, jaka już nastąpiła); „sen”, który jest po stronie „zmarłego”, nie pomoże w przekroczeniu pustki („tamtej strony”). Ale co naprawdę chcą wypowiedzieć słowa Dnia i Nocy? Kto je ostatecznie wypowiada i do kogo są kierowane? Żeby lepiej to uwyraźnić, przypomnijmy młodzieńczy wiersz Stanisława Wyspiańskiego *Jakże ja się uspokoję*. Czy usłyszymy go w liryku Sebyły?

Jakżeż ja się uspokoję —
pełne strachu oczy moje,
pełne grozy myśli moje,
pełne trwogi serce moje,
pełne drżenia piersi moje —
jakżeż ja się uspokoję...⁹

Arcydzieło.

⁸ K. JASPERS: *Antynomia dnia i nocy*. W: G. PICON: *Panorama myśli współczesnej*. Wyd. 3. Paryż 1967, s. 94.

⁹ S. WYSPIAŃSKI: *Dzieła zebrane*. T. 11: *Rapsody. Hymny. Wiersze*. Red. L. PŁOSZEWSKI [i in.]. Kraków 1961, s. 142.

Utwór ten – pisał Bruno Meriggi – zachwyca wyrazistością syntetycznej konstrukcji. Między pierwszym a ostatnim wierszem, ujętym w ramę czasownika, mieści się czterozdaniowa kompozycja o symetrycznym rozmieszczeniu elementów, pozbawiona czasowników, jak gdyby autor chciał uwydatnić, że jego „strach”, „groza”, „trwoga” i „drżenie” nie należą do dzisiaj ani do jutra, lecz stanowią część jego natury poza granicami czasu¹⁰.

Tak mógł napisać Wyspiański, wyrażając najbardziej intymne – przez wymiennność słów: „ja” / „moje” – doświadczenie „drżenia” przed śmiercią. Ale wiersz Sebyły nie odwołuje się do „ja” lirycznego, lecz do formuły adresatywnej. „Ty” liryczne, jak zauważa Dariusz Pawelec, jest często „istotą niewysłowioną” i może (lub powinno) być rozpatrywane w ramach „komunikacji możliwej”¹¹. Wiersze dedykowane są klasycznym przykładem retoryczności wysłowienia „możliwego”. *Zmarły* przywołuje wprost Szymanowskiego, ale także pseudonimuje Sebyłę.

Adresatywna dwójka tercyn, rozpoczynająca wiersz Sebyły, przywołuje „zmarłego” lub pseudonimuje nadawcę. „Sen” ma tu dwojakie usytuowanie, najpierw w stanie beczynności, a potem ruchu. W beczynności – „noc po kałużach brodzi” i „szumi deszczami” (jak w *Butach* Tuwima, gdzie „Rozpaćkanym chlupotem sen mój biedny człapie / I tak się po mnie wlecze, jak ja po dniu słotnym”¹²); w ruchu – zmarły „szuka z tamtej strony / drogi”. Zawsze – „przez sen”. Jakby on był nie tyle „snem żelaznym”, ile jakąś rzeczywiście-

¹⁰ B. MERRIGI: *W oczach Włocha*. W: *Wyspiański żywy*. Red. H. NAGLEROWA. Londyn 1957, s. 49.

¹¹ D. PAWELEC: *Świat jako Ty. Poezja polska wobec adresata w drugiej połowie XX wieku*. Katowice 2003, s. 21, 37–38.

¹² J. TUWIM: *Wiersze zebrane*. T. 2: *Wiersze*, 2. Oprac. A. KO-WALCZYKOWA. Warszawa 1986, s. 29.

ścią na pograniczu jawy i śmierci. Adresatywność ma charakter zwrotny: odnosząc się do Szymanowskiego, jest także pytaniem do siebie – i o siebie: „Jakże ty się narodzisz”, „Jakże życia zbawiony / odszukasz [...] drogę”? Kierunek „tam” powinien mieć prawo powrotu „tutaj”. Czy rzeczywistość snu miałaby dać taką możliwość temu, którego już nie ma?

Bezradne pytania, zaczynające się od słów: „Jakże...”, są w dwójce tercyn początkowych bardzo kunsztownie postawione. Zaczynają się od „narodzin” [wers 1.] i mówią o „życia zbawieniu” [4]; „brodzenie” po nocy [2] jest „szukaniem” drogi [4/5]; „noc” szumi przez „sen” [3] i „droga” wiedzie przez „sen” [6]. Paralelizmy odnoszą się do losu, który jest tylko i wyłącznie człowieczy. W planie życia i śmierci. Chciałoby się powiedzieć: „narodzin” i braku „zbawienia”, istotności i nicości.

Trzecia tercyna odnosi się do słowa. „Słowo” nie jest tu „żyjącą, żywiącą krwią”, czyli „słowem żywym” i „słowem żyjącego”. Ten, który żyje, nie może wypowiedzieć tego, który umarł. Doświadczenie obu wymyka się racjonalności; pierwszy – jest po stronie Dnia, drugi – Nocy. Więc poeta napisze:

Już ja cię nie wypowiem
bo nie ma w moim słowie
żyjącej, żywiącej krwi.

Zamknie tutaj doświadczenie utraty w doświadczeniu wypowiedzenia. Owo: „nie wypowiem” – „w moim słowie” jest przyznaniem się do bezradności, która objawia się zawsze, kiedy nadchodzi jakaś apokaliptyczna chwila, zwiastun kresu czy śmierci. Ale w owym „niewypowiedzeniu” skrywa się także inne – bardziej może „metapoetyckie” – znaczenie. Oto w sytuacji zwykłej, prozaicznej – pożegnania artysty czy poze-

gnania z artystą – nie on sam, jego dzieło – i nawet nie ów emocjonalny związek żegnanego i żegnającego jest ważny, lecz cały proces, w którym uspóijniają się „znane” i „nieznane”, świat rzeczywisty ze światem kreowanym. Brak w „słowie / żyjącej, żywiącej krwi” jest tym samym czytelną wskazówką przesunięcia świata materialnie sprowadzalnego w świat magiczny, jakoś symbolizujący „inne” czy „inność”.

Mówił w 1938 roku Józef Czechowicz w dyskusji „Wymiarów”:

[...] rozpowszechnia się w młodej liryce polskiej odrealnianie pojęć. To znaczy, że ambicją poety jest takie operowanie materiałem słownym, aby wywołał on wrażenie wieloznaczności i barwnej mglistości, nie zaś suchego nazywania rzeczy po imieniu¹³.

Owo odrealnianie zaczyna się od czwartej tercyny *Zmarłego*. Z rzeczywistości słowa i rzeczywistości snu przechodzimy nagle – w sposób radykalny – do rzeczywistości kosmicznej, gdzie podmiot mówiący staje się jakimś podmiotem współcierpiącym, wpłątany w tę samą katastroficzną, magiczną niecodziennność:

Cwałowały przeze mnie chmury,
serce czasu podały pazury,
szarpiąc do krwi, do krwi.

A twoje rozpierzchłe kości,
na pastwę zdane wieczności,
murszeją w paszczekach zim.

¹³ *Dokąd zmierza młoda literatura?*. Do druku podał A. GALIS. „Wymiary” 1938, nr 3. Przedruk w: J. CZECHOWICZ: *Pisma zebrane*. Kom. red. J. FERT, T. KŁAK, E. ŁOŚ, J. ŚWIĘCH, G. ŻUK. T. 5: *Szkice literackie*. Oprac. T. KŁAK. Lublin 2011, s. 311.

Nie są to jakoś skomplikowane odwołania. Mamy tu do czynienia ze zjawiskiem semantycznego zde-
rzenia: kosmiczny wir namiętności, będący prostą
alegorią żalu, został przeciwstawiony metafizycznej
czy mistycznej przemijalności (marność — proch —
wieczność). Liryczne „ja” i adresatywne „ty”, sytuując
się po przeciwnych stronach czasu, w istocie rzeczy
uspójniają to samo doświadczenie, które nie odwołuje
się do konkretnej egzystencji, ale ekstrapoluje w stro-
nę sztuki:

Myśl przysypana popiołem
wzleciała ciemnym aniołem
i wiatr ją rozpędził jak dym.

Myśl (sztuka żywa) wraz ze śmiercią — „przysypana
popiołem” — rozwiana „jak dym” jest odwołaniem do
praw kosmosu. „Wzleciała ciemnym aniołem”, ustawi-
ła się po stronie cienia, jest już „nieludzkim brzemie-
niem”. O takim obrazowaniu dałoby się powiedzieć to
samo, co o obrazowaniu Czechowicza, że

widoczna [jest tu — M.K.] [...] dwuplanowość: uka-
zuje ona świat widzialny — i drugi — ukryty za nim
— napomykany aluzyjnie, wyrażany symbolicznie; ten
drugi jest oczywiście ważniejszy. Za każdym elemen-
tem widzialnego świata chciał się poeta dopatrywać
widma wieczności¹⁴.

Ważny w tym wierszu jest ruch w górę i w dół.
Ruch kosmiczny — w górę — wraz ze śmiercią artysty
jest ulotnieniem sztuki, wpisaniem jej w porządek
sfer; ruch w dół — jest sprowadzeniem sztuki z po-
wrotem do codzienności ludzkiej. W obu kierunkach

¹⁴ T. KŁAK: *Wstęp*. W: J. CZECHOWICZ: *Wybór poezji*. Oprac.
T. KŁAK. Wrocław—Warszawa—Kraków 1970, s. LXXXV.

uczestniczy adresatywne „ty” — Szymanowski lub Sebyła:

Jak to nieludzkie brzemie
słowami ściągnąć na ziemię,
gdy jesteś już tylko — sen?

I w kim się na nowo narodzisz,
Gdy noc po kałużach brodzi,
Szumiąc deszczami przez sen?

Kunsztowność strof [1] i [2] oraz [7] i [8], ich odpowiedniość to w jakimś szczególnym sensie odbicie—powtórzenie. Wejście Szymanowskiego w sen jest wejściem jego sztuki w wieczność; sprowadzenie na ziemię — z wieczności — jest pytaniem o nowe jej narodziny.

Poróżnienie

O Dwóch śmierciach Władysława Szlengla

Aleksandrowi Nawareckiemu

Wasza śmierć i nasza śmierć
to dwie inne śmierci.
Wasza śmierć — to mocna śmierć,
szarpiąca na ćwierci.
Wasza śmierć wśród szarych pól
od krwi i potu żyznych.
Wasza śmierć — to śmierć od kul
dla czegoś — ...dla Ojczyzny.
Nasza śmierć — to głupia śmierć,
na strychu lub w piwnicy,
nasza śmierć przychodzi psia
zza węgła ulicy.
Waszą śmierć odznaczy krzyż,
komunikat ją wymienia,
nasza śmierć — hurtowy skład,
zakopią — do widzenia.
Wasza śmierć — wy twarzą w twarz
witacie się w pół drogi,
nasza śmierć — to skryta śmierć
kopana w masce trwogi.
Wasza śmierć — zwyczajna śmierć,
człowiecza i nietrudna,
nasza śmierć — śmietnicza śmierć,
żydowska i — paskudna.
Nasza śmierć jest waszej śmierci
daleką biedną krewną.
Gdy spotka wasza — naszą śmierć,

nie wita jej na pewno.
I w czarną noc przez smugi mgieł
nad miastem — w mroków piekle,
dwie śmierci przeklinają się,
złorzecząc sobie wściekle.
Na murku — patrząc w strony dwie,
podgląda kłótnie skrycie
to samo chciwe, sprytne, złe
i jednakowe Życie.

Nawrót, paralelizm, powtórzenie, refren. Każda z tych figur spełnia w wierszu Władysława Szlengla swoją mniej lub bardziej ważną funkcję. Nawrót niepokojąco wybija rytm wiersza; paralelizm rzeczywistość, o której się w wierszu mówi, okrutnie dzieli na dwie obce sobie połowy; powtórzenie utrwala w rytmie nawrotu ostrość paralelizmu; refren to wszystko potwierdza, nadaje formalnym chwytom stylistycznym rangę nieusuwalności.

Tak oto cztery bliskie sobie figury tworzą atmosferę zapętlenia podmiotu w świecie, który nagle stał się obcy i wrogi.

Wiersz przywołuje popularną, a w dziejach poezji archaiczną figurę porównania zaprzeczonego, które w zależności od tego, w jakim schemacie składniowym zostanie użyte, zmienia swoją postać. Ten prosty środek wyrazu może się odwoływać do analogii lub antylogii, eksponować podobieństwo lub kontrast rzeczy. Nacisk na podobieństwo czyni z porównania figurę mimetyczną, nacisk na sprzeczność — również, ale uniezwykła jej mimetyczność, i choć nie prowadzi wprost do możliwości metafory, gdzieś w planie głębokim może korzystać z jej potencjału.

Wiersz nosi tytuł *Dwie śmierci*¹. Porównanie opiera się w nim na zderzeniu słówek: „my” i „wy”. Jest

¹ W. SZLENGEL: *Co czytałem umarłym. Wiersze getta warszawskiego*. Oprac. I. MACIEJEWSKA. Wyd. 2. uzupełnione i poprawione.

ono mocno waloryzujące. Odnosi się do gradacji śmierci: „Wasza śmierć i nasza śmierć / to dwie inne śmierci”. W tym przeciwstawieniu mocno wybijają się słówka: „wasza”, „nasza”, „inne”. Ich sens (rozdzielenie, obcość, wykluczenie) trwale zrasta się z sensem słowa: „śmierć”. To podkreślenie obcości następuje przez zdecydowane rozdzielenie: „wasza śmierć”/ „nasza śmierć”, i przez udobitniającą pointę: „to dwie inne śmierci”. Tak zaczęta ekspozycja ma swoje konsekwencje aksjologiczne: „my”/„wy” to niedające się pogodzić dwie strony. Nie chodzi tutaj o zaakcentowanie osobności, lecz obcości, braku możliwości porozumienia. O – mówiąc wprost – poróżnienie.

Władysław Panas, przywołując rozmaite narracje o Zagładzie (poetyckie, prozatorskie, filozoficzne), przenikliwie zauważył, że w polskim obrazie, a ma on przecież niebywale bogatą reprezentację tekstową, „opowieści o *szoah* są opowieściami o różnicach”². Badacz przywołał tu wprawdzie figury „ofiary i świadka”, ale zaraz je ekstrapolował, wprowadzając w szerszy – filozoficzny – wymiar. Napisał:

Szczególnym aspektem tego zespołu problemowego jest doświadczenie radykalnej różnicy losów Żydów i Polaków w czasie II wojny światowej. Odczucie asymetrii w sytuacji dwu narodów – obywateli tego samego podbitego państwa. Artykulacja tej różnicy modeluje swoiście fenomenologię obrazu *szoah* w polskiej literaturze. Ta różnica jest tu wprost faktem prymarnym i pierwotnym – poprzedza nawet same opowieści o eksterminacji. Należy zauważyć, że po-

Warszawa 1979, s. 105–106. Tę wzorowo opracowaną edycję traktuję jako kanoniczną. Zob. także nowszy zbiór W. SZLENGLA: *Poeta nieznany. Wybór tekstów*. Wstęp i oprac. M. STAŃCZUK. Warszawa 2013, s. 251–252.

² W. PANAS: *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*. Lublin 1996, s. 102.

jęcie różnicy jest w ogóle dla tego tematu terminem zasadniczym – wszak różnica stała się ideologicznym źródłem *szoah*. *Szoah* to różnica, która produkuje różnice³.

„Tragizm podziału polega na tym, że zaczyna on pracować niejako samoczynnie” – argumentuje Panas⁴. „Fenomenologia podziału i artykulacja różnicy prowadzi wprost do artykulacji śmierci. Im bliżej śmierci, tym więcej różnic”⁵. Przywołując opowiadania Tadeusza Borowskiego, badacz napisze: „[...] wszystko, co opowiada Borowski, dotyczy podziału i zróżnicowania”⁶. I uogólniając to spostrzeżenie, przenosząc je również na wiersz tutaj omawiany, skonstatuje:

Wbrew potocznym odczuciom o równości śmierci, wbrew naukowym opiniom o śmierci jako powrocie do stanów wyrównanych potencjałów, o entropii, bezładnym ruchu niezróżnicowanych i nieuporządkowanych cząsteczek – śmierć, o jakiej mówi się w literaturze *szoah*, różnicuje, wyodrębnia, dzieli. Hermeneutyka śmierci staje się hermeneutyką różnic. Ostatecznym bowiem sensem różnicowania jest podział na śmierć i życie. Właśnie w takiej, odwróconej, kolejności. Zatarcie ustalonej relacji między życiem i śmiercią, w której ta ostatnia naturalnie wieńczy każde życie. Tu następuje ostre przeciwstawienie, zerwanie i rozdzielenie związku życia i śmierci. Śmierć jest efektem podziału, życie zaś jednością. Takie przekonanie można wyczytać w wierszu Szlengla *Dwie śmierci*⁷.

W najkrótszym podsumowaniu: chodzi o rozejście się na trwałe dwóch – mocno z sobą zrośniętych –

³ Ibidem.

⁴ Ibidem, s. 103.

⁵ Ibidem, s. 107.

⁶ Ibidem, s. 108.

⁷ Ibidem.

części tego samego ludzkiego, społecznego organizmu, dwóch polskości: etnicznej i żydowskiej.

Przywołując inne dwa teksty Szlengla – *Co czytałem umarłym...* oraz *Do polskiego czytelnika* – przeczytamy u Panasa o różnicach „w doświadczeniu poetów, którzy zginęli; tych, z żydowskiej strony muru [...], i tych po polskiej stronie”⁸. Autor *Pisma i rany* dobitnie zaznaczył w emocjonalnej wypowiedzi:

Niezwykłe zapisy. Szlengel, jak współczesny semiotyk, opisuje sytuację poety piszącego po polsku, czyli polskiego poety. Mur, który rozdzielił ludzi, uczynił z poety „kronikarza tonących”, pisarza świata wyłączonego, pisarza świata zamkniętego. Mur zerwał komunikację radykalnie i ostatecznie. Na zawsze. Teksty pisane przez skazanego na śmierć dla skazanych na śmierć („czytane umarłym”). Przez poetę wyłączonego, mówiącego o świecie wyłączonym dla publiczności wyłączonej. A będą czytane przez „sąsiadów zza murka” nie tylko w innym czasie, lecz także mających za sobą inne doświadczenia, należących do innego świata. Zerwany kontakt i funkcja fatyczna, w znacznym stopniu zniszczony jest wspólny kontekst i funkcja referencjalna wypowiedzi. Pozostaje wspólny kod – język polski, ale i on częściowo staje się pusty. Bowiem te same znaki językowe oznaczają różne desygnaty. Poeta języka polskiego zaczyna czuć się, jakby pisał innym językiem. [...] Różnica umieściła się wewnątrz mowy. Różnica, która z polskiego poety uczyniła Innego⁹.

To niebywale ważna konstatacja, powtórzmy zatem raz jeszcze: „Hermeneutyka śmierci staje się hermeneutyką różnic”¹⁰. Przypomnijmy w tym miejscu

⁸ Ibidem, s. 113.

⁹ Ibidem, s. 114.

¹⁰ Ibidem, s. 108.

Marię Janion z jej klasycznego studium: „Odsłaniając rozdwój na to, co jawne i ukryte, hermeneutyka sama się rozdwaja”¹¹. Odnosząc te słowa do wiersza Szlengla, powiedzielibyśmy, że „śmierć” – jako byt w niebycie – „rozwaja się”, ujawnia nie trwałość, lecz rozejście się wspólnoty. Nie ma już wspomnienia hasła Lelewela: „za wolność naszą i waszą”, ani Mickiewiczowskiego: „Żyd pocziwy Ojczyznę jako Polak kochał! / Dąbrowski mu podawał rękę i dziękował”¹². Romantyczna mitologia, której ostatnim przejawem była klechda powstania styczniowego, okazała się zdecydowaną, kategoriycznie wyrażoną separacją. Są dwie śmierci: „wasza” i „nasza”, obie mocno waloryzowane w kategoriach wyższości i niższości.

Oto śmierć „wyższa”:

Wasza śmierć – to mocna śmierć,
szarpiąca na ćwierci.
Wasza śmierć wśród szarych pól
od krwi i potu żyznych.
Wasza śmierć – to śmierć od kul
dla czegoś – ...dla Ojczyzny.

Tak uświęca się polskość etniczną. W heroicznym obrazie, w romantycznie kreślonej śmierci „dla Ojczyzny”, jest ona „mocna” i „szarpiąca na ćwierci”. Wyobrażona hasłowo i przez kryptocytat, odwołuje się do tego wizerunku Polaka z wiersza Mieczysława Romanowskiego, który „szare pola” użyznia nie tylko swoim potem, ale – ponieważ wzywa narodowy obowiązek – także własną krwią („I kiedyż uczynim, swo-

¹¹ M. JANION: *Hermeneutyka*. W: EADEM: *Humanistyka: poznanie i terapia*. Wyd. 2. Warszawa 1982, s. 127.

¹² A. MICKIEWICZ: *Dzieła*. Kom. red. J. KRZYŻANOWSKI [i in.]. T. 4: *Pan Tadeusz*. Tekst i uwagi o tekście przygotował L. PŁOSZEWSKI. Objąsnienia oprac. J. KRZYŻANOWSKI. Warszawa 1955, s. 353.

bodni oracze, / Lemiesze z pałaszy skrwawionych”¹³). Codziennność dopełnia więc historię, a historia – jej przeżywanie – staje się codziennością polską. W jednym i drugim wypadku jest to polskość uobecniata w micie i przez stereotyp, manifestująca się przez męskość (chłopską i rycerską). Tak ideologizowana, wyznacza jakiś górny próg zachowania człowieka¹⁴. Dlatego, kiedy poeta napisze:

Nasza śmierć – to głupia śmierć,
na strychu lub w piwnicy,
nasza śmierć przychodzi psia
zza węgła ulicy.
[...]
nasza śmierć – śmietnicza śmierć,
żydowska i – paskudna.

– to słowa te, traktujące o polskości żydowskiej, „innej” śmierci, unaocznia jej niemęski wymiar, odniosą się do odmiennej – niż ta bohaterska – codzienności. „Głupia śmierć” jest „żydowska”, „psia”, „śmietnicza” i „paskudna”. Upokarzająca – nie jest „śmiercią od kul / dla czegoś”, lecz „śmiercią / na strychu lub w piwnicy”, czyli śmiercią kogoś, kto się ukrywa. Jest „śmietnicza” w tym sensie, że wyrzucona na strych lub do piwnicy; „psia” – ponieważ zadana przez hycla¹⁵. Taka czy inna, zawsze „paskudna”.

¹³ M. ROMANOWSKI: *Kiedyż?*. W: *Księga wierszy polskich XIX wieku*. Zebrał J. TUWIM. Oprac. i wstępem opatrzył J.W. GOMULICKI. T. 2. Wyd. 2., przejrane i uzupełnione. Warszawa 1956, s. 386.

¹⁴ Na ten temat przekonująco pisze E. BADINTER: *XY – tożsamość mężczyzny*. Przeł. G. PRZEWŁOCKI. Wstęp M. JANION. Warszawa 1993, s. 41. Z polskich prac zobacz inspirującą monografię Tomasza TOMASIKA: *Wojna – męskość – literatura*. Słupsk 2013 (tu: bogata literatura przedmiotu).

¹⁵ W dalekim pogłosie słychać tutaj frazę z hymnu Józefa WITTLINA *Tęsknota za przyjacielem*: „Na całym świecie pełno jest

Nieheroiczna, w odróżnieniu od tamtej, która jest „dla czegoś”.

Przenosząc to na płaszczyznę stylu, powiedzielibyśmy, że w ten sposób uwyraźnił się fundamentalny podział: dwie śmierci mówią, ale inaczej. „Różnica umieściła się wewnątrz mowy” – trafnie konstatował Władysław Panas¹⁶, przy czym – rzecz charakterystyczna – różnicę tę widzimy dzięki temu, że przemówił reprezentant kultury zdegradowanej, ten, któremu jest pisana śmierć „niższa”, „śmietnicza”.

Warto w tym miejscu przywołać świadectwo Ireny Maciejewskiej, edytorki spuścizny autora *Co czytałem umarłym*. Otóż powołując się na słowa Marka Edelmana, włączyła do swoich rozważań określenie „kompleks potulnej śmierci”. Napisała:

Jeden z przywódców walk w getcie warszawskim – Marek Edelman, jedyny z żyjących świadków ostatnich dni poety – powiedział po latach, że Szlengel „miał kompleks potulnej śmierci”. Nie ma powodu nie wierzyć jego słowom i jego – zapewne jeszcze wtedy sformułowanej – ocenie. Jeśli miał taki kompleks, to wyrósł on z nieludzkich doświadczeń bezwyjściowej, beznadziejnej sytuacji. Szlengel był i w tym wyrazicielem nastrojów getta, owej większości Żydów zamkniętych za murami, śmiertelnie zmęczonych, głodnych i ostatecznie udręczonych; tych, którzy nie poderwali się do walki, bo nie mieli sił albo broni, bo wiedzieli, że są sami wśród milczenia świata, skazani na ową „potulną” śmierć¹⁷.

żandarmów, / a na ulicy wyją głodne psy, / a z pętlcami czyhają złe hycle; –”. Zob. IDEM: *Hymny*. Poznań 1920, s. 39.

¹⁶ W. PANAS: *Pismo i rana...*, s. 114.

¹⁷ I. MACIEJEWSKA: *Wstęp*. W: W. SZLENGEL: *Co czytałem umarłym...*, s. 29.

Pewnie ważniejsze od owej „potulności”, która jest zgodą na rezygnację, pogodzeniem się z nieuchronnością tego, co przyjść musi, jest jednak uwyrażnienie miejsca, z którego się mówi. Bo przecież wiersz powstał w getcie i jest mową getta. Wskazać tu trzeba jedno bardzo wyraźne nawiązanie do powstania 1943 roku. Władysław Szlengel bowiem „śmietniczą śmierć”, która była codziennością getta, zderzył z bohaterskim powstaniem Żydów i ich bohaterską śmiercią „w czarną noc przez smugi mgieł / nad miastem — w mroków piekle”. Rzecz w tym, iż nawet ta śmierć bojowników żydowskich nie służy pojednaniu (nie narodów, lecz zwykłych ludzi).

W infernalnym pejzażu straceńczego zrywu, podobnego przecież do wszystkich romantycznych powstań polskich, gdzie garstka rzucała się na potęgę, napisze poeta: „dwie śmierci przeklinają się, / złorzecząc sobie wściekle”. Złorzeczenie, wrogość, obcość biorą się z zaprzeczenia bliskości, z odrzucenia¹⁸. W prostych przeciwstawieniach, w zaakcentowaniu separacji umiærania, a nie w jego współuczestniczeniu wypowiedział się jeden z poetów Holocaustu — „zjawiska wyjątkowego”, jak go określiła Maria Janion¹⁹. „Wasza” i „nasza” śmierć to „dalekie biedne krewne” — napisał poeta, kładąc jednak w owej różnicy powinowactw nacisk na „pokrewieństwo”, choć — „Gdy spotka wasza — naszą śmierć, / nie wita jej na pewno”. Wszelako pokrewieństwo w śmierci jest tym, co nieusuwalne ze

¹⁸ Ważnym potwierdzeniem skomplikowania relacji jest stanowisko, jakie wypowiedział Jan BŁOŃSKI w komentarzu do dwóch wierszy Czesława Miłosza: *Campo di Fiori* oraz *Biedny chrześcijanin patrzy na getto*. Zob. jego szkic *Biedni Polacy patrzą na getto*. W: IDEM: *Pisma wybrane*. T. 2: *Mędzy literaturą a światem*. Wybrał i oprac. J. JARZĘBSKI. Kraków 2002, s. 229–243.

¹⁹ M. JANION: *To, co trwa*. W: EADEM: *Do Europy tak, ale razem z naszymi umarłymi*. Warszawa 2000, s. 240.

wspólnego losu. Dlatego też, gdyby przydać określeniu „potulności” inny sens, powiedzieć by można, że jest to potulność zgody na ową nieusuwalność.

Dwie śmierci to wiersz retorycznie nieskomplikowany, a przecież do każdej jego sekwencji można dopisać historię rozdziału, jaki nastąpił między polskością etniczną i polskością żydowską. Za każdą z tych sekwencji kryje się, czy kryć się może, narracja antysemicka. Jan Błoński zauważył:

Kiedy czyta się to, co o Żydach wypisywano przed wojną, kiedy się odkrywa, ile było w polskim społeczeństwie nienawiści – można się nieraz zdziwić, że za słowami nie poszły czyny. Ale nie poszły (albo szły rzadko). Bóg tę rękę zatrzymał. Tak, Bóg, bo jeśli nie wzięliśmy udziału w tej zbrodni, to dlatego, że byliśmy jeszcze trochę chrześcijanami, że w ostatniej chwili pojęliśmy, jak szatańskie to było przedsięwzięcie... Ale od współ-winy wcale to nas nie uwalnia²⁰.

Szlengel jednak nie mówi o antysemityzmie. Mówi o bólu separacji, która jest na tyle silna, że nawet śmierć waloryzuje po swojemu. Żal, jaki bije z tego wiersza, przybiera postać głębokiego przekonania, że chociaż nastąpił rozdział wspólnoty, to wciąż istnieje wspólnota rozdzielonych.

„Samotność ginących”, by przywołać Miłosza, zawsze jest taka sama: nie znajdziemy „w ludzkim języku / Ani jednego wyrazu, / Aby nim ludzkość pożegnać, / Tę ludzkość, która zostaje”²¹. Dlatego w wierszu umierającego Szlengla polska śmierć,

²⁰ J. BŁOŃSKI: *Biedni Polacy patrzą na getto...*, s. 240. Dziś wiemy, bogatsi o narrację pojedwabieńskie, że to przekonanie wybitnego krytyka było zbyt idealistyczne.

²¹ C. MIŁOSZ: *Campo di Fiori*. W: IDEM: *Wiersze*. T. 1. Kraków 2001, s. 192 (seria: *Dzieła Zebrane*. Kom. naukowy J. BŁOŃSKI, A. FIUT, M. STALA).

więc tych, którzy jeszcze zostają, zawsze będzie ważniejsza od śmierci żydowskiej – tych, którzy już odchodzą.

A przecież, odwołując się do określeń Władysława Panasa, wbrew „hermeneutyce śmierci”, która jest „hermeneutyką różnic”:

Na murku — patrząc w strony dwie,
podgląda kłótnie skrycie
to samo chciwe, sprytne, złe
i jednakowe Życie.

Z czym się żegnamy? O Zaśpiewie Czesława Miłosza

Alinie Kowalczykowej

Lustra, w których widziałam kolor moich ust,
Kto idzie tam, kto sobie dziwi się na nowo?
Naszyjniku z kamieni agatu, zgubiony i rozsypany,
Jaka mrówka ciebie odwiedza w rozrośniętym lesie?
Haftko oderwana w miłosnym pośpiechu,
Leżysz na dnie jakiej wielkiej rzeki?
Płaczu mój, kiedy odchodził ode mnie przyjaciel,
Dlaczego ciebie przypomnieć nie mogę?
Wczoraj to było, a nie wiem, czy było.
Wybiegłam do szkoły, a wracam o lasce, przygięta
i sucha.
Siostry moje z rzymskich grobowców, chciałam być
jedyna,
Ale zakrywają mnie, prowadzą mnie w te same wrota.

Berkeley, 1967

Zaśpiew nie jest śpiewem życia, lecz śpiewem z za życia. „Za-” znaczy tutaj tyle samo, co „po”. Po śpiewie, który wyraża najwyższą formę radości, przychodzi żal. Żal zagrobny domyka to, co za życia było zaledwie dostrzegane. A równocześnie jest troską o to, co pozostało. Nie o tych, którzy pozostali, lecz o to, co pozostało „po” mnie.

Albo inaczej: jeżeli przedśpiew jest wstępem i zaproszeniem, to zaśpiew musi być zakończeniem i pożegnaniem. Stare zaśpiewy, odkrywane jeszcze przez

nas w rytualnych pieśniach ludowych, kryją w sobie głębię melancholii i żałoby. Tak to się ułożyło w tysiącletnich kulturach: przedśpiew jest radością początku, zaśpiew – żalem końca. Gramatyk – ufny w znajomość językowych reguł – powiedziałby prościej, że prefiksacja determinuje gatunek. „Przed” otwiera się na całość, „za” tę całość kończy.

Tytuł wiersza Czesława Miłosza kieruje nas w stronę pieśni pożegnalnej¹. Więcej nawet: w stronę pieśni z zaświatów, o której nic się tutaj nie dowiemy, poza tym może, że podmiot jest już ich nowym mieszkańcem. *Imperfectum*, czas, który domyka, ale jeszcze nie dopełnia, ma w monologu płaczki niezwykłą moc zatrzymywania. Jesteśmy na granicy. Choć już „tam”, to jeszcze z głęboką pamięcią „tutaj”.

Z czym się żegnamy?

Płaczka nie żegna innych, żegna samą siebie. To szczególna figura odwrócenia. Płaczka żałobna, której tak wysoką pozycję przyznał Miłosz w *Przedmowie z Ocalenia*, nie żegna kultury, konwenansów lirycznych, nie ubiera się w konwencjonalny strój. Jest płaczką *an sich*, pyta o swoją cielesność i swoje miejsce w egzystencji, a także o to, co gubiło ją w rytuale częstych pożegnań. Opłakuje samą siebie. Jak by powiedział Alfonso M. di Nola, „łagodzi i przewycięża żałobę, nie zaś ją samą”².

W lirycznym płaczu najpierw pojawia się lustro, martwe drugie „ja”. W jego odbiciu streszcza się głębia kultury i jednostkowa powszedniość. Lustro Narcyza nie jest lustrem sobowtóra, lustro pewności nie jest

¹ C. MIŁOSZ: *Zaśpiew*. W: IDEM: *Wiersze*. T. 3. Kraków 2003, s. 108 (seria: *Dzieła Zebrane*. Kom. naukowy J. BŁOŃSKI, A. FIUT, M. STALA).

² A. DI NOLA: *Tryumf śmierci. Antropologia żałoby*. Red. naukowa M. WOŹNIAK. Tłum. J. KORNECKA, M.W. OLSZAŃSKA, R. SOŚNOWSKI, M. SURMA-GAWŁOWSKA, M. WOŹNIAK. Kraków 2006, s. 13.

lustrem tajemnicy. Zresztą w wierszu Miłosza, który odsyła nas i do tego tropu, nie o to chodzi. Płaczka pyta o siebie. O „kolor swoich ust”. Widziała je kiedyś, teraz nie widzi. Pyta więc o innych, o tych, którzy do lustra zmierzają:

Kto idzie tam, kto sobie dziwi się na nowo?

Nie chodzi jej o „kolor moich ust”, ale o pochod tych ze sfery życia, którzy podejmują rytuał odbijania siebie w posrebrzonym szkłe. Kim są? Czy tak samo dziwią się sobie?

Lustro rozpoznaje. I my rozpoznajemy się w lustrze. Czego szukamy? „Koloru ust” czy swojej tożsamości? Płaczka Miłosza nie pyta o swoje jestestwo, pyta o jego atrybuty. Zapewne, kiedy przeglądamy się w lustrze, czerń brwi i kolor ust są ważniejsze od wyrazu oczu. I, zapewne, nie Dorian Grey, lecz Narcyz w owym odbiciu nas zajmuje.

Atrybut jestestwa ma przerażającą siłę. Więc: karminowane usta, naszyjnik z agatu i haftka z sukienki dominują w naszej pamięci. O ustach już powiedzieliśmy, że znikły z odbicia lustra. Kto zapyta o naszyjnik, zgubiony na łonie natury? Mrówka? A kto odnajdzie haftkę, porwaną przez upływającą wodę?

Lustro łudzi, mrówka niknie w kosmosie, woda pochłania doczesność. Płaczka, odnosząc się do swojej ziemskiej postaci, zostaje więc w wierszu Miłosza ogołocona ze swej powłoki. Ach, czym są niegdysiejsze śniegi? Śniegami, których nie ma. Czym są karminowane usta? Czym naszyjnik, czym haftka? Tym, czego nie ma. Wspomnieniem nieistotnego, czegoś, co nas tak bardzo zajmowało wtedy, kiedy żyliśmy.

Aleksander Fiut napisał w przenikliwej interpretacji wiersza Miłosza:

Owe klamry, naszyjniki, haftki to raczej ślady, którymi znaczy swój wpływ czas indywidualny i zbiorowy. Przedmioty — nawet najcenniejsze czy też drogie sercu ze względu na związane z nimi przeżycia — w obliczu przygodności ludzkiej egzystencji tracą zupełnie swą wartość i zostają wciągnięte w wir materii. Raz jeszcze kultura okazuje się bezsilna wobec unicestwiającego działania historii i przyrody, które wespół [...] zacierają materialne świadectwa człowieczej obecności³.

Przedmiot zawsze bardziej przykuwa uwagę niż sens. Sens wyłania się później. Fraza:

Płaczu mój, kiedy odchodził ode mnie przyjaciel,
Dlaczego ciebie przypomnieć nie mogę?

— otwiera nas na okrutną przestrzeń znaczeń. Płacz egzystencji następuje po płacz esencji.

Po czym płaczemy? Po jędrnej skórze, po utraconym przedmiocie. Esencję bytu ograniczamy do mamiła świata. Nie wewnątrz, lecz zewnętrżność przyciąga nas i ludzi. Płaczka wspomina swój płacz egzystencjalny dopiero wtedy, kiedy pożegnała się z mirażami cielesności. I mocniej nawet: z młodością, która roiła jej się jako możliwość bez granic. W młodości się nie płacze, ona wyzwala inne pragnienia. Młodość stoi po stronie Erosa, siły bezbrzeżnej. Wtedy nawet płacz po przyjacielu nie można „przypomnieć”:

Wczoraj to było, a nie wiem, czy było.

Czesław Miłosz nie jest poetą prostych konstatacji. Nawet jeśli nas „podprowadza” ku takim rozważa-

³ A. FIUT: *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*. Kraków 2011, s. 219.

niom, zawsze ukrywa w swoim słowie piekielną moc litoty. Jego płaczka nie jest dobroduszną niewiastą, która żali się nad utraconym pięknem młodości. Ona zna także Leśmianowski „czar mogliły”, w której do-
czesne spotyka się z innym. Upływ czasu w poezji Miłosza mierzy się z pełnią poznania. Wspomnienie jest niedobrym sekundantem tej konkurencji. „Wczoraj to było, a nie wiem, czy było”.

Zaśpiew jest pisany z pozycji domkniętego życia. Domkniętego, lecz nie dopełnionego. To, co się dopełnia, nie ma w sobie jeszcze sankcji ostatecznego wyroku. Było i nie jest. Ale to, co jest rozstaniem, wciąż powraca. W mirażu, we wspomnieniu nieistotnych — z punktu widzenia ostateczności — spraw. „Poeta — trafnie zauważył Aleksander Fiut — najchętniej przedstawia swe bohaterki w całym blasku i pełni urody, młodości i rozkwitu, by natychmiast pograć je w brzydocie i nieudolności wieku starczego. Czasem dzieje się to w tym samym zdaniu”⁴.

Wybiegłam do szkoły, a wracam o lasce, przygięta
i sucha.

„Wybiegłam”, „wracam”. To są słowa temporalne. Przeciwstawne, lecz z sobą nierozłączne. Tutaj wybrzmiewają jednoznacznie. Pewnie nie ma dobitniejszego porównania bezrefleksyjnej radości szkoły i przygniatającego smutku starczej laski. Ale w owym porównaniu jest także zawarta istota przemijania. Zawiera się we wspomnieniu drogi: „wybiegłam”, „wracam”.

Zaśpiew albowiem można czytać jako wiersz o egzystencjalnej drodze. Najpierw były na niej karmino-

⁴ Ibidem, s. 225.

wane usta, naszyjnik i haftka sukienki, a potem laska przygarbionej kobiety.

Płaczka Miłosza, jakże odarta ze znaków kultury, taka codzienna, każda z naszej wspólnoty (*everywoman*), opierająca się przemijaniu, dotąd towarzysząca innym, żegnając siebie, sięga po frazy, którymi obdarzała martwe ciała:

Siostry moje z rzymskich grobowców, chciałam być
jedyna,

Nasze życie upływa w doczesności. Nie porównujemy siebie z truchłami sprzed tysiącleci. Płaczka Miłosza jest z innej perspektywy czasowej. Nawiązuje kontakt z „rzymskimi siostrami”, które spoczywają w „grobowcach”. Wraz z nimi odnajduje tę szczególną cechę „jedyności”, która jest możliwa tylko wtedy, kiedy życie nie pamięta o śmierci.

Ale zakrywają mnie, prowadzą mnie w te same wrota.

Płaczka wie, że taki jest kres pojedynczego istnienia. Jeśli rację miał Émile Cioran, że „istnienie jest plagiatem”⁵, to nic bardziej prawdziwego w konstatacji, że plagiatem jest także śmierć. Plagiat, czyli ponowienie. „Siostry rzymskie” również chciały unaocznić — jak w lustrze — swoją jedyność, karminowość ust, a naszyjniki z agatów i piękne haftki uczynić atrybutem piękna. To, co zalotne, uwodzicielskie, zmieniło się z czasem w „przygięcie” i „suchość”, atrybut starości. Młodość nosi w sobie raka starości.

⁵ Cyt. za: Ph. LEJEUNE: *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*. Red. R. LUBAS-BARTOSZYŃSKA. Przeł. W. GRAJEWSKI, S. JAWORSKI, A. LABUDA, R. LUBAS-BARTOSZYŃSKA. Kraków 2001, s. 219.

Czy wiersz Czesława Miłosza jest o tym? Tak. Ale wymyka się on pospolitej interpretacji. Ucieka przed dosłownością, retuszuje banał. Płaczka z wiersza zniża głos, nie ma w nim roszczeniowego płaczu, nie ma żalu nad znikomością istnienia. Płaczka jest blisko tkanki swojej marnej powłoki. Wspomina nieistotność. I kiedy porównuje się z „rzymskimi siostrami”, to na zasadzie łączności z wszystkimi kobietami, które dzielą ten sam los, to samo przeznaczenie.

Początek jest taki sam — „kolor ust”.

I taki sam koniec — „te same wrota”.

Żałoba

O Orfeuszu i Eurydyce Czesława Miłosza

Krzysztofowi Kłosińskiemu

Kiedy Eurydyka usnęła na zawsze, Orfeusz chciał ją wydrzeć wiecznej ciemności. Mit przekazał nam siłę pragnienia małżonka, przemilczał jego niepokoje. Utrwalił oczarowanie mieszkańców Hadesu pieśnią młodzieńca, pominął wątpliwości w sens pieśni.

Miłość Orfeusza do Eurydyki i jego chwilowe zwątpienie w prawdziwość przyrzeczenia bogów stały się osnową jednej z najpiękniejszych legend¹. Czyż można sobie wyobrazić coś piękniejszego nad to właśnie — nad płomienną miłość, śmierć ukochanej, chęć przywrócenia jej żywym, a jednocześnie: nad wielką siłę doskonałej pieśni, która potrafi wzniecić w umarłych sercach namiętność i śmierć przemienić w życie?

Miłoszowy² Orfeusz nie jest bohaterem z mitu. Nie ma w sobie młodzieńczej pewności: „[...] kulił się [...] niepewny / Czy starczy mu sił w tej ostatniej próbie”. Jego zstąpieniem do piekieł nie powodowała miłość czy tęsknota za umarłą żoną. „Liryczni poeci / Mają zwykle [...] zimne serca”. Poeta wyjaśni: „To

¹ Zob. Z. KUBIAK: *Mitologia Greków i Rzymian*. Wyd. 2. popr. Warszawa 1998, s. 352–361.

² C. MIŁOSZ: *Orfeusz i Eurydyka*. W: IDEM: *Wiersze*. T. 5. Kraków 2009, s. 269–274 (seria: *Dzieła Zebrane*. Kom. naukowy: J. BŁOŃSKI, A. FIUT, M. STAŁA, M. ZALESKI, A. FRANASZEK, K. KACPEREK).

niemal warunek. Doskonałość sztuki / Otrzymuje się w zamian za takie kalectwo”. Orfeusz jest więc uczuciowo kaleki, pragnie miłości, lecz jej okazać nie umie („Tylko jej [Eurydyki — M.K.] miłość ogrzewała go, uczłowieczała”). Nie po to zatem schodzi do Hadesu, by utulić nieprzepartą tęsknotę za żoną. Nie kieruje nim miłość, lecz pustka, jakiej doświadczył. „Pamiętał jej słowa: »Jesteś dobrym człowiekiem«. / Nie bardzo w to wierzył”. Wszelako: „Kiedy był z nią, inaczej też myślał o sobie”. Orfeusz o zimnym sercu, uczłowieczany wyłącznie miłością Eurydyki („Nie mógł jej zawieść teraz, kiedy umarła”), chce wejść w rolę, jaką mu przypisze mit³.

Nie czyni tego z ochotą.

Wątpi w sens swojej drogi („Miał świadomość, że znalazł się w Nigdzie”), boi się spotykanych w Hadesie cieni („Niektóre rozpoznawał”). Podziemia zadziwiają go jednak swoją obojętnością; ci, „którym wyrządził zło / [...] stracili zdolność pamiętania. / Patrzyli jakby obok, na tamto obojętni”. Prawa ziemi i prawa nicości nie dają się z sobą porównać. Orfeusz doświadcza (najmocniej, bo w konfrontacji z większą niż jego obojętnością) swojej i wszelkiej znikomości.

Ratunkiem, ostoją, pewnością i potwierdzeniem może być dla Orfeusza tylko poezja. „Na swoją obronę miał lirę dziewięciostrunną”, ale „Jak jego lira, był

³ Na temat utworu Miłosza zob. np. S. CHWIN: *Orfeusz, który nie kochał Eurydyki*. W: IDEM: *Kartki z dziennika* (2). Gdańsk 2004, s. 466–469; A. FIUT: *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*. Kraków 2011, s. 454–467; A. LEGEŻYŃSKA: *Muzyka ziem-ska, muzyka ziemi*. „Polonistyka” 2003, nr 5; J. OLEJNICZAK: *Eurydyka, Orfeusz, Miłosz, miłość, śmierć, poezja*. „Świat i Słowo” 2006, z. 1; J. ŚLÓSAŃSKA: *Śpiący Orfeusz. (Recepcja mitu orfickiego w poemacie Czesława Miłosza „Orfeusz i Eurydyka”)*. W: EADEM: *Bądź szybszy od śmierci. Studia z antropologii kultury*. Łódź 2009; M. ZALESKI: *Zamiast*. „Teksty Drugie” 2003, z. 5.

tylko instrumentem”, poetą „bezwolnym”. „Muzyka nim władała”; „muzyka ziemi przeciw otchłani / Zaspływającej wszelkie dźwięki ciszą”.

Idąc „labiryntem korytarzy, wind”, a wreszcie przed Persefoną, śpiewa więc pieśń ziemi: o kolorach dnia, bogactwie dźwięków i rozkoszy zmysłów. W królestwie nocy, którym rządzą nicość barw, milczenie i post, głosi herezję życia, apoteozując jednocześnie swoją sztukę („Śpiewał [...]. O tym, że swoje słowa układał przeciw śmierci / I żadnym swoim rymem nie sławił nicości”). Czy boginię, której tron wykonany został z „czarnego ametystu”, a pałac ozdabiał „ogród uschniętych grusz i jabłoni”, mogła przekonać pieśń o świecie, jakiego ona nie знаła?

Nie można wykluczyć, że Persefonę drażniła dźwięczna pieśń Orfeusza w królestwie ciszy, jego hymn na cześć życia i chępliwa apoteoza własnej sztuki. Pieśniarz nie śpiewa o Eurydyce, choć przybył o nią prosić. Dlatego chłodna bogini tym dosadniej podkreśla chłód swojej decyzji:

Nie wiem [...], czy ją kochałeś,
Ale przybyłeś aż tu, żeby ją ocalić.
Będzie tobie wrócona [...].

I dyktuje warunki, wymierzone w chępliwość ziemskiego pieśniarza:

Nie wolno ci z nią mówić. I w powrotnej drodze
Oglądać się, żeby sprawdzić, czy idzie za tobą.

Persefona nakazuje zatem Orfeuszowi powrót na ziemię w milczeniu. Karze w ten sposób i głosiciela herezji, i pieśniarza. A wreszcie — odbiera mu towarzystwo. Orfeusz musi przebyć powrotną drogę na ziemię w samotności, w ciszy. Wątpiący na ziemi, te-

raz wątpi inaczej. Odebrano mu wszystko: jego poezję i tę, której „miłość ogrzewała go, uczłowieczała”. Nie Eurydyka wraca z nim do królestwa życia, ale to on powraca z królestwa ciszy. „Stawał i nadśłuchiwał”. Otacza go milczenie.

Pod jego wiarą urosło zwątpienie
I oplatało go jak chłodny powój.
Nie umiejący płakać, płakał nad utratą
Ludzkiej nadziei na z martwych powstanie,
Bo teraz był jak każdy śmiertelny,
Jego lira milczała i śnił bez obrony.
Wiedział, że musi wierzyć i nie umiał wierzyć.

Czy obejrzał się „Pod świetlistym okiem wyjścia z podziemi”, czy już na ziemi? Fraza Miłosza jest tutaj niejasna. Realna wędrówka zmieniła się w wędrówkę wewnętrzną: „I stało się jak przeczuł. Kiedy odwrócił głowę, / Za nim na ścieżce nie było nikogo”. Orfeusz nie wie, czy to on nie dotrzymał warunków umowy, czy też bogini podziemi ukarała jego pieśniarską chępliwość. Uczuciowo kaleki poeta, kiedy jeszcze żyła jego żona, zwłaszcza po jej śmierci nie może liczyć na łaskę bogów. „Teraz dopiero krzyczało w nim: Eurydyko! / Jak będę żyć bez ciebie, pocieszycielko!”.

Schodząc do Hadesu, Orfeusz opuszczał radosną ziemię. Nie cenił jej, bo jej nie znał. Wychodząc z podziemi, zobaczył po raz pierwszy „Słońce. I niebo, a na nim obłoki. / [...] pachniały zioła, trwał nisko brzęk pszczół”. Piewca życia, którego nie znał, po raz pierwszy doświadczył radości życia. „I zasnął, z policzkiem na rozgrzanej ziemi”. Nie odzyskał Eurydyki, lecz doświadczył tej radości, którą „uczłowieczała” go — przez swoją miłość — umarła żona.

Orfeusz i Eurydyka Czesława Miłosza nie odwołuje się do klasycznego mitu. Jest spowiedzią współczesne-

go poety, który, owładnięty myślami o swoim dziele, traci kontakt z życiem, bliskim człowiekiem. Jest poematem o stracie i żałobie, które mogą przyczynić się do odnalezienia siebie. Ani utraty wiary, ani zwątpienia nie można odsunąć. Ale można przyjąć trudną sztukę „bycia w stracie”, i być bogatszym o to, czego się nigdy nie dostrzegało.

~

Utwór został dedykowany pamięci Carol, zmarłej żonie poety. Opublikowany w pięciu językach (po polsku, angielsku, niemiecku, rosyjsku oraz szwedzku)⁴, zwielokrotnia sens poetyckiego i filozoficznego przesłania. Ten osobisty, a jednocześnie humanistyczny tren sytuacji „bycia w stracie” nie redukuje tylko do głosu poety jednego języka. W krakowskiej edycji poematu Czesława Miłosza nad Orfeuszem płacze cały świat.

⁴ Zob. C. MIŁOSZ: *Orfeusz i Eurydyka*. Kraków 2002. Tłumaczenia na język angielski dokonali Czesław Miłosz i Robert Hass, na język niemiecki Doreen Daume, na język rosyjski Anatol Roitman, a na język szwedzki Anders Bodegård.

Starość, samotność

O wierszu Czesława Bednarczyka

Romualdowi Cudakowi

Wiersz, który jest opisem:

Przyszli. Chyba prawdziwi?
Zachęcenii słowem z opóźnionych ust,
siwym włosem zwołani.
Zjawili się poszukujący przemiany w odwagę.

Czekali na słowa z salonu mądrej starości,
przesiane doświadczenie płonącego krzaka,
na krzyk pokoleń
przebijający i teraźniejszą chmurę.

Jednak
na spokojne powietrze sali
wchodziły myśli nabrzmiałe zgiełkiem,
właczały, zamykały godzinę w godzinę.

Nie pojawił się nowy drogowskaz.

A czekano przecież na siew,
na rozrost słowa
rozbijającego i skargę,
i kratę słów.

Planetarne światło umysłu,
wyniosłe wprawdzie,
grało tylko na rdzą przeżartym wspomnieniu,

na wysokiej przeszkodzie
powrotu do ludzi¹.

Opis wieczoru autorskiego Czesława Bednarczyka pochodzi z tomu *Obrysowane cieniem* (1983). Jakże przylega on do wiersza Tadeusza Różewicza *Przyszli żeby zobaczyć poetę* z tomu *Na powierzchni poematu i w środku* (1983). Nie tylko ten sam temat, także ten sam rok ukazania się utworu w tomiku poetyckim.

Zacytujmy więc Różewicza:

przyszli żeby zobaczyć poetę
i co zobaczyli?

zobaczyli człowieka
siedzącego na krześle
który zakrył twarz

a po chwili powiedział
szkoda że nie przyszliście
do mnie przed dwudziestu laty

wtedy jeden z młodzieńców
odpowiedział
nie było nas jeszcze
na świecie

przyglądałem się
czterem twarzom
odbitym w zamglonym lustrze
mojego życia
usłyszałem
z bardzo daleka
ich głosy czyste i mocne

¹ C. BEDNARCZYK: *Wiersze wybrane*. Wybrał i postłowiem opatrzył M. PYTASZ. Warszawa 1990.

nad czym pan teraz pracuje
co pan robi

Odpowiedziałem
nic nie robię
dojrzałem przez pięćdziesiąt lat
do tego trudnego zadania
kiedy „nic nie robię” robię NIC

usłyszałem śmiech
kiedy nic nie robię
jestem w środku
widzę wyraźnie tych
co wybrali działanie

widzę byle jakie działanie
przed byle jakim myśleniem

byle jaki Gustaw
przemienia się
w byle jakiego Konrada

byle jaki felietonista
w byle jakiego moralistę

słyszę
jak byle kto mówi byle co
do byle kogo

bylejakość ogarnia masy i elity

ale to dopiero początek².

Wiersze o tym samym, lecz odmienne. Metapoetyckie, lecz w istocie egzystencjalne. I w jednym, i w drugim przypadku ujawniające bezradność poety w czasie wieczoru poetyckiego. Kontakt z czytelnikiem, przez

² T. RÓŻEWICZ: *Poezja*. T. 2. Kraków 1988, s. 427–428.

każdego autora wyczekiwany i obliczony na dialog, zmienia się tutaj w autokomunikację, która – jak to już kiedyś zauważył Jurij Łotman – najdobitniej potwierdza samotność twórcy. Zdawkowe, schematyczne pytania rodzą (u Różewicza) rozgoryczenie: „[...] byle kto mówi byle co / do byle kogo”. Bednarczyk napisze w podobnym tonie: „Czekali na słowa z salonu mądrej starości, / przesiane doświadczenie płonącego krzaka, / na krzyk pokoleń / przebijający i terażniejszą chmurę”.

Powiedziałby kto może, że obydwa wiersze odnoszą się do odmiennej sytuacji kulturowej i socjologicznej: pierwszy (Bednarczyk) przywołuje rzeczywistość emigracyjną, drugi (Różewicz) – krajową. Tak chyba myśleć jednak nie wolno. Instytucja spotkania autor-skiego nie jest zmienna w zależności od okoliczności. I w jednej, i w drugiej przestrzeni przed poetą gromadzą się tacy sami czytelnicy. I tu, i tam – zadają podobne pytania, oczekują zbliżonych odpowiedzi. Tym, co różni pytających i odpowiadającego, jest granica intymności, której pierwsi nie muszą przekraczać, a przed którą drudzy muszą się zastanawiać: czy ją przekroczyć, czy nie. I otóż ową granicą jest w obydwu wierszach starość poety.

Jest ona dla niego nie tyle przekleństwem, ile właściwą miarą rzeczy. Różewicz powie: „szkoda że nie przyszliście / do mnie przed dwudziestu laty”. Bednarczyk: „[...] światło umysłu, / wyniosłe wprawdzie, / grało tylko na rdzą przeżartym wspomnieniu”. Odmienność stwierdzeń, które dotyczą tego samego. Stary poeta wie to, czego jeszcze nie wiedzą młodzi (u Różewicza); stary poeta pragnie odsunąć własną starość, by nie utożsamiano go z czasem przeszłym i nie oczekiwano od niego „nowych drogowskazów” (u Bednarczyka). I tu, i tam – identyczna sytuacja egzystencjalna. Samotność, której nie da się znieść.

W wierszu Czesława Bednarczyka – w czasie wieczoru autorskiego – zjawiają się „poszukujący przemiany w odwagę” i oczekujący „na słowa z salonu mądrej starości”. Ale w wieku dojrzałym przemiana nie następuje z byle powodu, a „starość” nie jest „mądra” z definicji. Poeta napisze: „na spokojne powietrze sali / wchodziły myśli nabrzmiałe zgiełkiem, / wtłaczały, zamykały godzinę w godzinę”.

Stan ten jest niezależny od wieku. Przytłaczająca cisza, osaczająca tego, który ma mówić, a nie wie, co powiedzieć; niepewność co do oczekiwań ze strony publiczności; pragnienie, by nie zburzyć (jeszcze nie wiadomo, że jej nie będzie) więzi między czytelnikiem i autorem; napięcie, które się potęguje, by później przejść w krępujące milczenie... Tak jest na każdym wieczorze autorskim. Żeby o tym wiedzieć, nie trzeba być poetą. Ale trzeba być poetą, by właśnie tę prawdę ujawnić z bezwzględną szczerością.

Opis wieczoru autorskiego jest prosty i z nadzwyczajną prostolinijnością mówi o chęci spotkania, samotności poety w czasie jego trwania i o starości, która zna własną miarę rzeczy, choć pragnie przed nią uciec. W przywołanym wcześniej wierszu Tadeusza Różewicza, wierszu już dzisiaj klasycznym, poeta mówi okrutne, lecz prawdziwe słowa o zaniku porozumienia między poetą i czytelnikiem. W wierszu Czesława Bednarczyka pragnienie „powrotu do ludzi” uzewnętrznia się z całą mocą.

Ale poeta wie, że „ludzie” zbyt wiele oczekują od niego jako poety właśnie. I wie, że on sam wolałby nie być „siwym włosem” oprószony i nie grać „na rdzą przeżartym wspomnieniu”.

Kto winien? Czas? Konwenans spotkań autorskich? Życie?

Zapewne wszystko pospołu.

Trwałość rzeczy?

O wierszu *Pamiętka* Adama Czerniawskiego

Aleksandrowi Fiutowi

„Rupertowi w dniu imienin” na egzemplarzu *Fedona*
„Kochanej małżonce” wyryte w miedzi
„Julkowi za celujące wyniki — dumny ojciec”
są zdania jest papier metal i kamień
czyż słowa nie mogą trwać w pamięci
osób kochanych, a nawet
po wszystkie czasy w sumieniu
pokoleń? Wymagałoby miłości nieograniczonej
dlatego musimy ryc w miedzi kuć w kamieniu
dlatego szczególnie żałosne są
witraży antykwariatów, w których oglądamy
miedź kamień i złoto trwalsze
od najgorętszych wyznań, zaklęć i uczuć:
srebrny zegarek w kopercie,
puchar, piedestał pomnika,
płyta kamienna, rękojeść szpady;
na nich skupia się
uwaga, gdy już nie wiadomo
kim był Rupert kim cesarz Aldoni kim
kochająca matka; podziwiamy kunszt
snycerski sumienną robotę złotników
cierpliwe skupienie zegarmistrzów
nęci nas zapach skóry *Fedona*
oko wstrzymuje „Johannes me fecit”;
lecz znów nie wiemy czy to sam brelok nas łudzi
czy też jest tylko zwierciadłem
w którym staramy się dojrzeć postać człowieka

i wstyd nam że inaczej nie potrafimy
w świadomości go przechować dłużej niż
przelot jesiennego ptaka.

Lockington Grove, 1976

Początkowo wiersz był dedykowany „Matce”¹, w ostatnim wydaniu *Poezji zebranych* Adama Czerniawskiego widnieje przy nim jednak inny podpis: „Pamięci M.Cz. (1899–1996)”². Słowo zastąpione zostało kryptonimem. W jakimś sensie wydobyto je z anonimatu wszystkich „matek”, nadano mu tożsamość, przytwierdzając do wiersza inicjałami oraz – niebawem dla każdej tożsamości ważnymi – datami: narodzin i śmierci. W ten sposób wiersz, który mówił najpierw o „pamiętce”, sam stał się „pamiętką”. Dobitnie – po latach – wybrzmiewa w inskrypcji słowo-znak: „Pamięci”... Ale „matka” zniknęła ze słownika słów ważnych.

Za Foucaultem moglibyśmy powiedzieć, że jest to wiersz o „słowach i rzeczach”. Zaczyna się wszak od przytwierdzenia słowa do rzeczy: „na egzemplarzu *Fedona*”, „wryte, w miedzi”. To, co „zapisane” i „wryte” ma wymiar ludzki. Jakby rzecz martwa – pismo – miała przywrócić sens temu, co żywe – wypowiedziane. Ten, kto czyta, ma przypomnieć sobie tego, kto napisał. Może nawet – usłyszeć go? Pewnie o to – w istocie rzeczy – chodzi. W dziejącym się akcie memoryzacji powinny ożyć zarówno pismo, jak i głos, a wreszcie – dalej idąc – postać, która była u początku „zapisywania” i „wrycia” słów na martwej powierzchni rzeczy. „Są zdania jest papier metal i kamień”.

¹ A. CZERNIAWSKI: *Wiek złoty*. Paryż 1982, s. 24–25; IDEM: *Władza najwyższa. Wybór wierszy z lat 1953–1978*. Kraków 1982, s. 139; IDEM: *Poezje zebrane 1952–1991*. Łódź 1993, s. 183.

² A. CZERNIAWSKI: *Poezje zebrane*. Lublin 2014, s. 189.

Michel Foucault napisał:

W swoim pierwotnym kształcie, kiedy darował go ludziom sam Bóg, język był absolutnie pewnym i przezroczystym znakiem rzeczy, ponieważ je odwzorowywał. Imiona do rzeczy, na które wskazują, przylegały tak samo, jak siła wpisuje się w ciało lwa, królowanie we wzrok orła, jak wpływ planet zaznacza się w zmarszczkach na czole – w postaci podobieństwa³.

Na pytanie: czy słowa nie mają potencji trwania dłuższego – „w pamięci osób kochanych” oraz „po wszystkie czasy w sumieniu / pokoleń” – poeta odpowie, że to „wymagałoby miłości nieograniczonej”; „dlatego musimy ryć w miedzi kuć w kamieniu”. W wierszu Czerniawskiego rzeczy, które się przywołuje, są zdeponowane w antykwariatach.

Antykwariusza Samuel Bogumił Linde nazywa „starożytnikiem”⁴, choć powiada: „U Niemców handlarz starzyzny, starzyźnik”⁵. I dodaje: „ob.[acz] tandeciarz”⁶. Ważne jest jednak to pierwsze znaczenie: „starożytnik”, ponieważ Linde wywodzi je z dziełka Stanisława Kostki Potockiego:

Starożytnik odkrywa tajemnicę wieków, tłumaczy je, i światłem erudycji oświeca ciemne ich pomniki⁷.

Dlaczego przywołuję tę najstarszą polską definicję słownikową? Dlatego, że antykwariusz był kiedyś

³ M. FOUCAULT: *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*. T. 1. Przeł. T. KOMENDANT. Gdańsk 2000, s. 62. Podkr. – M.K.

⁴ S.B. LINDE: *Słownik języka polskiego*. T. 1. Cz. 1. Warszawa 1807, s. 21.

⁵ Ibidem, s. 21–22.

⁶ Ibidem, s. 22.

⁷ S. POTOCKI: *O sztuce u dawnych, czyli Winkelman polski [...]*. Cz. 1. Warszawa 1815, s. 15.

uznawany za znawcę, który swoją wiedzą o przeszłości służył swojej teraźniejszości, „oświecał ciemne [...] pomniki”. Wydierał ciemności jasność, śmierci – życie. Teraz – inaczej. Antykwariaty są „szczególnie żalosne”, powiada Czerniawski, ponieważ gromadzą przedmioty bez własnej tożsamości, wyrzucone przez obdarowanego lub jego spadkobierców. To pozbawione swojej istotności składowisko rzeczy zbędnych, czasami tandetnych. Tutaj nie objaśnia się tajemnicy przeszłości, lecz sprzedaje towar. Odnosząc się raz jeszcze do Foucaulta, powiedzielibyśmy, że „imiona” oderwały się od „rzeczy”. Na składowisku, może nawet w nieuporządkowaniu, umieszczono „miedź kamień i złoto trwalsze / od najgorętszych wyznań, zaklęć i uczuć”.

W najprostszym odczytaniu moglibyśmy zamknąć *Pamiętkę* w zwykłej regule, którą określa nadmiar i brak. Nadmiarem jest miłość, brakiem – opuszczenie, śmierć. Za tego czy innego życia, kiedy coś dane „na pamiętkę” jest znakiem sympatii i przywiązania, po tym czy innym życiu – staje się jakimś rupieciem, rzeczą bez desygnatu. Może się okazać gratką dla kolekcjonera lub jeszcze jednym bibelotem, zapełniającym jakąś pustkę w obcym mieszkaniu, na przypadkowej półce lub w kącie blatu komody.

Ale wiersz Czerniawskiego, chociaż do prostych konstatacji prowokuje, chciałbym zobaczyć w innym jeszcze wymiarze. Jak pamiętamy, Husserl twierdził, że stosunek człowieka do świata ma charakter wyłącznie ludzki, w tym świecie człowiek odsłania swoją prawdziwość, projektuje siebie i pyta o sens. Idąc tym tropem, Foucault powiedział po latach, że jakikolwiek sens daje się odzyskać jedynie dzięki zrozumieniu tego, co nieciągle, przypadkowo odkryte, nieoczekiwane. Temu służy „archeologia słowa”. Jest ona nadawaniem znaczeń domysłem, ukrytym i niejasnym aluzjom.

I właśnie owo odkrywanie „człowieczego” w „archeologii słowa” budzi mój największy, mocno niezdefiniowany, podziw.

Chciałbym zatem zobaczyć wiersz Adama Czerniawskiego na dwóch płaszczyznach. Ta pierwsza jest najdelikatniejsza – mówi o miłości do „matki” (pierwsza dedykacja), która doświadczyła symbolicznych „dwóch kos” (wiersz został napisany na 77. rocznicę jej urodzin), i nie pozwala się zamknąć w przestrzeni antykwarycznej. „Pamiętka” – wiersz jako dedykacja – gra tutaj dwupoziomowo. Jest synowskim darem, zwykłą „laurką” urodzinową dla Marii z Tynickich Czerniawskiej i jest – jednocześnie – uwyrażeniem konwencjonalności tego rodzaju uroczystości, które wiążą się z jubileuszami czy narodzinami.

[...] nie wiemy czy to sam brelok nas łądzi
czy też jest tylko zwierciadłem
w którym staramy się dojrzeć postać człowieka

Sentyment gra tu z ironią, bo przecież powtarzalność podobnych uroczystości kończy się zwykle zdeponowaniem „pamiętek” w antykwariatach czy desach.

Druga płaszczyzna lekturowa wiąże się z pracą pamięci, a właściwie z owym „antykwarycznym” objaśnianiem przeszłości, o którym pisał Potocki. Poeta zadaje pytanie:

czyż słowa nie mogą trwać w pamięci
osób kochanych, a nawet
po wszystkie czasy w sumieniu
pokoleń? [...]

„Słowo” przytwierdzone zostało tu do „pamięci osób” i do „sumienia pokoleń”. Jak w akcie boskiego tworzenia, przypisane zostało „rzeczy” i przeniesione

w przestrzeń kultury. Oderwanie słowa od rzeczy sprawiło jednak, że rzecz bez imienia, bez historii, bez „pamięci osób kochanych” stała się przedmiotem sprzedaży. Im delikatniejsza faktura, tym lepsza cena; im bardziej tajemnicza formuła, tym silniejsze pożądanie:

na nich skupia się
uwaga, gdy już nie wiadomo
kim był [...]

Kim był – kto? Ten, dla którego rzecz była zrobiona, któremu została dana, którą – z myślą o nim – wyczarowały myśl, talent i pragnienie człowieka? To pytanie niebywale ważne, by tak rzec: fundamentalne dla tego wiersza. Dar serca „osoby kochanej”:

srebrny zegarek w kopercie,
puchar, piedestał pomnika,
płyta kamienna, rękojeść szpady;

pozostaje zamiast. „Kim był Rupert kim cesarz Aldoni kim / kochająca matka”? Nie odnajdziemy tej odpowiedzi w antykwarycznych rzeczach, ponieważ są one bez swojego imienia. Kiedy oddajemy „pamiątkę”, traci ona swą głęboko definiowaną tożsamość. Przestaje być pamiątką, a staje się przedmiotem, który można ofiarować „na pamiątkę”:

[...] podziwiamy kunszt
snycerski sumienną robotę złotników
cierpliwe skupienie zegarmistrzów
nęci nas zapach skóry *Fedona*
oko wstrzymuje „Johannes me fecit”;

Przecież jest coś poza tym. Poza materialnością, oderwaniem osoby od przedmiotu, pamięcią, która także stała się słowem... Tym czymś jest wstyd.

i wstyd nam że inaczej nie potrafimy
w świadomości go przechować dłużej niż
przelot jesiennego ptaka

— napisał poeta. „Go”... W tym zaimku osobowym — zamiast „człowieka” przejawia się jego substytut: „w którym staramy się dojrzeć postać człowieka”.

Ale to, naturalnie, zwykłe zabawy stylistyczne. W nieskomplikowanym retorycznie wierszu Adama Czerniawskiego sprawa dotyczy czegoś najbardziej istotnego i złożonego: uczucia i pamięci. To w ogóle są chyba niebywale trudne kwestie. Uczucie, które nie może być do czegoś, lecz do kogoś; pamięć, która może obejmować i czas, i przestrzeń, i człowieka. A i więcej jeszcze, o czym tutaj — z racji ograniczonej wiedzy — mówić nie powinniśmy.

Pamiętka jest wierszem-dedykacją i zarazem płaczem po czymś, co urwane, zamknięte w przedmiocie i już niemożliwe do rozpoznania. To współczesna realizacja toposu *ubi sunt*, a także szukanie fenomenologicznej odpowiedzi na to, co jest w istocie rzeczy pełnią i godnością człowieka. Ciekawe, co na jego temat powiedziałby Edmund Husserl, gdyby go mógł poznać? Może powiedziałby to, co zawsze: że świat rzeczy na tyle przylega do świata człowieka, na ile człowiek potrafi w rzeczach odnaleźć swoje zwierciadło.

W każdym razie: trwałość rzeczy wobec trwałości istnienia jest zawsze związkiem organicznie trudnym.

Spotkanie O *Kanadzie* Zofii Bohdanowiczowej

Kanada blaskiem rozsypana,
Na dwóch leżąca oceanach,
Nie słyszy mnie i nie dostrzega
Żdźbła wiszącego na jej brzegach.
Ona jest skrzydło i huragan
I śpiewająca wichrem saga.
A ja — przewiana z dróg kurzawy
Niedodeptana kępka trawy.

Lecz noc nas łączy jak dwie siostry,
Kiedy klingami światła ostrych
Tysiącmilowa autostrada
Pod serce puszczy się podkrada.
I wspólnym lękiem bliskie sobie
Na śmierć pełznąca patrzym obie
Przez najeżone sosen kiście
I przez spocone w strachu liście¹.

Wiersze zawsze mówią więcej, niż chcemy w nich usłyszeć. W poetyckim skrócie, metaforze, czasami w epitecie utrwalają obrazy myśli, jakich darmo poszukujemy w listach czy we wspomnieniach. W wierszu Zofii Bohdanowiczowej przeglądają się dwie siły: stałość i zmienność. I dwie przestrzenie: niezmierzoność i znikomość. I dwa czasy: dzień i noc.

¹ Z. BOHDANOWICZOWA: *Kanada. W: Blaskiem rozsypana. Antologia poezji polskiej w Kanadzie 1948–2007*. Wybór i oprac. B. SZALAŚTA-ROGOWSKA. [Katowice 2009]. Wersja robocza.

Wiersz jest najpierw Pascalowski: „żdźbło”, „niedodeptana kępka trawy” pod „skrzydłem i huraganem” nieuchronnie muszą odczuć swoją nieważność. Człowiek lęka się nieogarnionej wzrokowo przestrzeni. Ta atakuje go feerią barw: „Kanada [jest – M.K.] blaskiem rozsypana”. I żywiołami natury: „śpiewa wichrem”. W „blasku” i „wichrze” zaprasza do swojej „sagi” o bezmiarze natury, potędze świata dnia.

Lecz wiersz jest także Jaspersowski: „noc nas łączy jak dwie siostry”. Światła dnia, które otumaniają w podziwie, w nocy się uciszą. Przyroda – „śmierć pełną” – godzi oszołomionego człowieka z rozpasaną cywilizacją.

I wspólnym lękiem bliskie sobie
Na śmierć pełną patrzym obie
Przez najeżone sosnami kiście
I przez spoczone w strachu liście.

Przeciwstawienie krzyku Pascala oraz Normy Dnia i Pasji Nocy Jaspersa, może zbyt natrętnie najpierw wyeksponowane, odsyła do podstawowego toposu emigracyjnej poezji. To, co „polskie”, więc: znane, zakorzenione w pamięci najbliższej okolicy, bezpieczne – napotyka „kanadyjskie”: nieznane, niewiadome, zadziwiające, ale i przerażające bezmiarem. „Blask” przeraża, bo nie jest znanym „blaskiem”; ogrom geografii poraża, bo ta „nie słyszy mnie i nie dostrzega”; nowe miejsce ma swoją historię („śpiewającą wichrem sagą”), która nie pokrywa się z historią „przewianej z dróg kurzawy / Niedodeptanej kępki trawy”.

„Swoje” i „obce”? Czy raczej: „swoje” i „inne”?

Nowy Świat jest w wierszu Bohdanowiczowej konfrontowany z biografią Starego Świata, potęgą nieujarzmionej natury – z pamięcią osoby, która ocalała z ostatniej wojny, a potem rzucona w ten Nowy Świat

musi — przez dotrzewny krzyk — znaleźć z nim porozumienie. I to porozumienie znajduje — w egzystencjalnym lęku i panteistycznym „strachu”, które nie omijają nikogo. Ani zakorzenionych, ani wydzieńczonych.

Więc nie „obce”, lecz „inne”. Oswajane przez lęk, strach i podziw.

Oswojenie może dokonać się tylko na obszarze egzystencji, historii własnej, prywatnego losu. Nie wiemy, czy dzieje osobnicze mogą coś znaczyć w biografii kraju, który nas zechce przyjąć. Biografia kraju własnego jest naszą biografią, przeżywaną w najgłębszym rozedrganiu emocji, w wysiłkach woli, w lęku wreszcie przed jakąkolwiek zawieruchą, która by mogła kraj mój (więc i mnie) zepchnąć w najgłębsze odmęty bólu i niebytu. A biografia kraju obcego? Co wiemy o niej ponad to, co zapisane zostało w podręcznikach, wyrażone w jakichś stereotypowych rozmowach, w nieprzykładnej gmatwaninie stanowisk, z których raczej nic nie wynika, niż cokolwiek da się wywieść?

Decyzja emigracji jest sprawą najgłębiej ludzką. Wiemy, co możemy wnieść do kultury nowej ojczyzny, nie wiemy, czy ona zechce nasz wkład przyjąć. Wiemy, czego oczekujemy, nie wiemy, czy nasze oczekiwanie zostanie dobrze zrozumiane. Wiemy, że będziemy musieli się „przyjąć” w ziemi obcej, nie wiemy, czy ta ziemia nas nie odrzuci.

Emigracja jest więc najpierw chlebem prośalnym. Tak też pisze w introdukcji wiersza Zofia Bohdanowiczowa [podkr. — M.K.]:

Kanada blaskiem rozsypana,
Na dwóch leżąca oceanach,
Nie słyszy mnie i nie dostrzega
Żdźbła wiszącego na jej brzegach.

Bogata, nieznana ziemia („Kanada blaskiem rozsypana”), majestatyczna w swojej pozie („Na dwóch leżąca oceanach”), która nie nas potrzebuje, bo to my do niej uderzamy z prośbą o przyjęcie, nie może słyszeć „żdźbła wiszącego na jej brzegach”. To tak, jakby wieszający się na gałęzi drzewa chciał, by drzewo dostrzegło jego paniczny lęk i odrzuciło swój konar dla ratowania samobójcy.

Na metaforę przestrzeni i przyrody, bardzo konsekwentną i porażająco dotkliwą, Zofia Bohdanowiczowa nakłada opozycję historii i jednostki. Nakłada jakby wstydliwie, ponieważ ów odwieczny konflikt dziejów losu i samotnego życiorysu nie musi niczego tłumaczyć. Niczego nie usprawiedliwia i do niczego nie zobowiązuje. Słowa:

Ona jest skrzydło i huragan
I śpiewająca wichrem saga.
A ja – przewiana z dróg kurzawy
Niedodeptana kępka trawy.

— są prostą konstatacją, że bezmiaru nie da się pogodzić z mikrokosmosem, historii dziewiczej — z historią zbrukaną, „śpiewającej wichrem sagi” (więc: czasu mitycznego) — z doświadczeniem „przewiania z dróg” (więc: czasu konkretnie uobecnionego).

„Niedodeptana kępka trawy” — to okrutne spostrzeżenie odniesione do kogoś, kto wyniósł życie z inferna II wojny światowej! I jakże wymownie kontrastujące ze „skrzydłem” i z „huraganem” — symbolami wolności i mocy nieujarzmionej.

W wierszu Bohdanowiczowej słabość — „przewianej z dróg kurzawy” — egzystencji jednostki przeciwstawiona zostaje potęda — „śpiewającej wichrem” — egzystencji nieznanego świata. W czasie historycznym są to istnienia niemożliwe do porów-

niania. Każde z nich ciąży ku czemu innemu, otwiera się na inne doświadczenia i – w swej istocie – nie pragnie porozumienia z innością.

Pierwsza strofa wiersza mówi więc o pragnieniu i niemożności porozumienia. W podstawowym toposie emigracyjnej poezji „swoje” i „obce / inne” przegląda się topos „tam” i „tu”. „Swoje”, czyli konkretny życiorys, nie może się obyć bez „tam”; „obce / inne” zawsze jest identyfikowane z „tu”.

W istocie rzeczy, pierwsza strofa wiersza Bohdanowiczowej jest rozpoznaniem odmienności. Albo inaczej: wyakcentowaniem tego, co osobnicze, swojskie, tylko dla siebie charakterystyczne. Nawet jeśli wszystkie inne opozycje byłyby tutaj zawodne, ta pierwsza – podstawowa – nie traci swej mocy. Jest to opozycja następująca: „Kanada” – „ja”.

W strofie drugiej egzystencjalne przeciwstawienie ma moc inną. Nie chce dzielić, lecz łączyć. Jest poszukiwaniem wspólnoty doświadczenia, także egzystencjalnego, ale już na innym planie wysłowień [podkr. – M.K.]:

[...] noc nas łączy jak dwie siostry,
Kiedy klingami światła ostrych
Tysiącmilowa autostrada
Pod serce puszczy się podkrada.

Co łączy niezmierzoną przestrzeń nieznanego kraju z poharataną biografią znanego życiorysu? Noc. Jeżeli „dzień” – po Jaspersowsku – symbolizuje porządek *ratio*, to noc – także po Jaspersowsku – jest ukierunkowaniem na metafizyczną niepewność².

W wierszu Zofii Bohdanowiczowej „noc” łącząca – „jak dwie siostry” – nieznaną przestrzeń i konkretny

² Por. K. JASPERS: *Antynomia dnia i nocy*. W: G. PICON: *Panorama myśli współczesnej*. Wydanie 3. Paryż 1967, s. 94.

życiorys, łącząca – naturalnie – w ponadmetaforycznym sensie, ubrana jest w kostium niepokoju. Zobaczmy, jak to przedstawia poetka, do jakich odwołuje się rekwizytów: z jednej strony „klingi światła ostrych / tysięczmilowej autostrady”, z drugiej: „serce puszczy”. I jeszcze to słówko: „podkrada”.

Autostrada „podkradająca się” pod „serce puszczy” budzi lęk poznającego podmiotu. W strofie pierwszej poetka jasno definiowała rozbieżności między krajem o wieloletniej, niespisanej historii a jednostką, która swój byt widzi w domknięciu, pogwałceniu, „zdeptaniu”, w ścisłym tego słowa znaczeniu: w ograniczeniu jej praw ludzkich. „Niedodeptana kępka trawy” w rytmie racjonalnie istniejącego świata, którego rzeczywistość historii i cywilizacji tak dalece odbiegała od znanego podmiotowi współodczuwającemu porządku wartości zaprzeczanych, mogła czuć się obco, nieswojo, mogła nawet nie znajdować żadnego porozumienia z tym „innym” światem. Jeżeli zatem istnieje jakakolwiek możliwość porozumienia, to tylko na płaszczyźnie psychicznej, lęku właśnie [podkr. – M.K.].

[...] wspólnym lękiem bliskie sobie
Na śmierć pełznącą patrzym obie
Przez najeżone sosn kłose
I przez spocone w strachu liście.

W tym wspólnie doświadczanym lęku dokonuje się wzajemne unieważnienie odmienności. „Kanada blaskiem rozsypana” i „niedodeptana kępka trawy” w obliczu śmierci zbliżają się do siebie w nieodłącznym poczuciu przemijania. „Pełznąca śmierć”, podkradająca się niczym autostrada „pod serce puszczy”, przeraża również podmiot mówiący. Antropomorfizowana przyroda przeżywa lęk przed śmiercią tak samo, jak człowiek: objawia się on nie tylko „przez

spocone w strachu liście”, ale też przez „najeżone sosen kiście”.

Lęk przed „pełznąącą śmiercią” jest tutaj podwójnie ikonizowany: przez pot liści (peryfrazę twarzy) i nastrożone igły sośniny (peryfrazę włosów stających na głowie). W tym złączeniu świata natury i człowieka zespalają się też wszystkie znaki, o jakich była mowa wcześniej: Stary Świat i Nowy Świat, historyczna przestrzeń i przestrzeń nieznana, „swoje” i „obce”.

Wiersz Zofii Bohdanowiczowej — skromny, niewyszukany, prosty, operujący elementarną opozycją człowieka i natury, dwóch przestrzeni, dwóch czasów — nie ukrywa swojej przynależności do świata literackiej przeszłości. Regularny dziewięciozłoskowiec, rytmiczny, ze średniówką po piątej sylabie i akcentem paroksytonicznym, przywołuje formę *Traktatu moralnego* Czesława Miłosza. Pewnie taką paralełę dałoby się nieźle uzasadnić w lekturze interferencji. Ale w mojej interpretacji jest ona zbędna. W istocie rzeczy chodzi bowiem w wierszu Bohdanowiczowej o spotkanie kultur i spotkanie historii. W tym jest ukryta siła tych dwóch strof.

Jest to siła okrutnego piękna, które budzi bojaźń i drżenie. Siła ekscytującej nowości, która miejsce przerażającej historii chce wypełnić/musi wypełnić/wypełnia przerażającą naturą.

Znakomity, niedoceniony, zapomniany liryk sprzed półwiecza.

„Utracone” i „odzyskane” O dwóch wierszach Floriana Śmieci

Słowo „nostalgia” u swoich źródeł wcale [...] nie oznaczało „tęsknoty”. Więcej nawet: u źródeł, czyli w języku greckim, określenie „nostalgia” w ogóle nie istniało: zostało utworzone z dwóch słów greckich (*nosteo* + *algos*) dopiero przez świat nowożytny i oznaczało „bolesne pragnienie powrotu”. W języku greckim nie było jeszcze „ból”: czasownik *nosteo* oznaczał „powrócić”. Ale również, co dość istotne, „ocaleć”. „Ocalający powrót” — tak skumulować można greckie sensy „nostalgii”. Istniał nawet osobny gatunek literacki, *nostoi*, poświęcony motywom powracania do domu. Dzisiejszy zakres znaczeniowy „nostalgii” jest niepomniernie szerszy — i dlatego nieco rozmyty. Słowo to oznaczać może zarówno tęsknotę za ojczyzną, jak i za czasem minionym, przeświadczenie o tym, że kiedyś było lepiej, ale i rozpaczliwą tęsknotę za ideałem nigdy niewcielonym, świadomość, że powrót — do domu albo czasów minionych — jest niemożliwy, ale i wiarę, że najważniejsza jest sama tęsknota. Tu zdaje się tkwić najistotniejsza różnica znaczeniowa: greka rozumiała przez nostalgię „ocalający powrót”, współczesność widzi w niej raczej „ocalającą tęsknotę”¹.

¹ P. CZAPLIŃSKI: *Wstęp*. W: IDEM: *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*. Kraków 2001, s. 6–7.

I

W uwagach końcowych o prozie pierwszego dwudziestolecia polskiej emigracji 1940–1960 Zygmunt Markiewicz konstatował najpierw dialogowo: „Można by oczywiście przypuszczać, że nieciekawa na ogół dola emigracyjna skłania autorów do owianego nostalgą spojrzenia na minione czasy [...]”, by zaraz stanowczo stwierdzić, że proza ta, „prawie wyłącznie zwrócona w przeszłość”, topos powrotu w minione bierze przede wszystkim z zamiłowania do autorów takich, jak: Henryk Sienkiewicz czy Zofia Kossak-Szczucka².

Naturalnie, wiemy, że tego przeświadczenia ani przed półwieczem nie można było wziąć na poważnie, ani tym bardziej dzisiaj, ponieważ gdybyśmy – bogatsi o doświadczenie recepcji estetycznej – pojęcie nostalgii zawężili wyłącznie do upodobań lekturowych, oderwalibyśmy je tym samym od podmiotu i jego zmagania z czasem. Tymczasem – jak słusznie zauważył Przemysław Czapliński – „Nostalgia to właśnie tarcza wystawiona przeciw dotkliwej bezpośredniości czasu”³. Owa „dotkliwość” jest doznawalna nie tylko w czasie, ale i w przestrzeni. Antropologiczna separacja – „tu” i „tam” nie może mieć wyłącznie charakteru czasowego. Wiąże się ze zmianą przestrzeni i z tym, co nazywamy dzisiaj „transferem kulturowym”. Nostalgii nie można zatem widzieć w odłączeniu od takich pojęć, jak: „emulacja”, „kolaboracja”, „asymilacja”, „akomodacja”, „konwergencja”, niezależnie od tego, jaki te pojęcia obiorą ostateczny kostium definicyjny i do czego zostaną przyłożone. Tym, co je

² Z. MARKIEWICZ: *Proza beletrystyczna*. W: *Literatura polska na obczyźnie 1940–1960*. Red. T. TERLECKI. T. 1. Londyn 1964, s. 171.

³ P. CZAPLIŃSKI: *Wstęp...*, s. 5.

w pewnym sensie uspoźnia, jest opozycja „swojego” i „obcego”. Dlatego też, kiedy Przemysław Czapliński uzasadniał, że „nostalgia bierze się z tęsknoty, tęsknota z utraty”⁴, i precyzował: „Tęsknota bierze się [...] również z przeczucia utraty”⁵, właśnie owo przeciwstawienie – stare, wytarte i pewnie już niechętnie przywoływane, choć pierwsze, natywne – odzyskuje swoją wielką moc, jakiej nie zmożą żadne nowsze teorie czy reguły poprawnościowe.

Wybitny krytyk, znów odwołujemy się do Czaplińskiego, pisał:

[...] tęsknimy za przeszłością nie dlatego, że uosabia ona ideał, lecz dlatego, że ją utraciliśmy. To właśnie – płynny stosunek pomiędzy utratą i wartością – wydaje się fundamentem nostalgii. Tworzy go, po pierwsze, przekonanie, że coś jest istotne nie z racji swej przynależności do czasów minionych, lecz dlatego, że zostało utracone. Utrata, po wtóre, wynika nie z tego, że coś przestało istnieć, lecz z tego, że nie daje się uobecnić. I wreszcie, po trzecie, niemożność uobecnienia nie bierze się stąd, że czas jest jednokierunkowy, lecz stąd, że wartość utracona zawiera w sobie pewną cechę nieosiągalną – coś nie do odtworzenia, nie do przedstawienia, nie do powtórzenia. Na tym właśnie podłożu – utraty, a nie przeszłości – rodzi się wzniosłość nostalgiczna. Przeszłość jest dla niej jedynie najbardziej oczywistym przejawem tego, co zabrane⁶.

Znakomicie uchwycone. Nie ma chyba potrzeby powtarzać tutaj opinii, jakie wygłoszono na temat emigracyjnego doświadczenia utraty, ocalających powrotów (zazwyczaj imaginacyjnych) czy też stylistyki,

⁴ Ibidem, s. 6.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem, s. 7–8.

nieodzownie towarzyszącej różnego rodzaju wysłowieniom poetyckim czy eseistycznym. Refleksja krytyczna nad tymi zagadnieniami obejmuje dziesiątki tomów, setki szkiców, tysiące zadrukowanych stron. Janusz Kryszak słusznie zauważył, że figura powrotu – czy jak powiemy za Przemysławem Czaplińskim: nostalgicznego, „ocalającego powrotu”, „wzniosłej tęsknoty” – od początku stanowiła antropologiczne centrum światopoglądu emigrantów. Autor *Emigracyjnych dusz...* tak to będzie kategoryzował:

[...] jest to przecież jeden z centralnych zespołów wyobraźniowo-emocjonalnych trwale wpisanych w twórczość każdej emigracji. Ma on swoją bogatą, liczącą kilka epok literackich, tradycję i owa stała gotowość wyobraźni do odwiedzania miejsc utraczonych wytworzyła przez dwa wieki „dziedzicznego obciążenia” historycznym doświadczeniem uchodźstwa własne konwencje, własne klisze stylistyczne i obrazowe, bez których trudno obyć się kolejnym falom emigracji⁷.

Wybitny badacz polskiej drugiej emigracji niepodległościowej przypominał, że „siłą motoryczną owych imaginacyjnych powrotów było wyjściowe założenie, że powrót rzeczywisty nigdy nie będzie możliwy”⁸. Różne tu działały czynniki: programowa niezgoda na ustrój komunistyczny w Polsce powojennej, lęk przed zmierzeniem się z rzeczywistością, która w niczym nie przypominała tej, jaką się pamiętało sprzed wojny, brak pieniędzy na powrót lub zakorzenienie się

⁷ J. KRYSZAK: *Emigracyjne dusze wracają do kraju. Imaginacyjne i rzeczywiste powroty poetów*. W: IDEM: *A po ziemi wychodźcy idą w obce kraje. O poezji i poetach Drugiej Emigracji*. Gdańsk 2010, s. 162.

⁸ Ibidem.

już w nowej przestrzeni. Bo przecież i tak nierzadko bywało, że w tej przestrzeni, którą się nazywało „wygnaniem”, „obczyzną” czy „emigracją” założyło się – niekiedy nową – rodzinę, zyskało się jakiś status zawodowy, osiedliło „na swoim”. Dlatego Janusz Kryszak trafnie racjonalizował owe „imaginacyjne i rzeczywiste powroty” emigrantów:

Powroty mogły być tylko projekcją wyobraźni, osnową fabulacji, ale ich rzeczywista perspektywa (jeśli była brana pod uwagę) opatrywana była adresem tak odległym, że lokował się on w bliżej nieokreślonej, dalekiej przyszłości, której horyzont ciągle znajdował się poza zasięgiem możliwym do przekroczenia. Porządek życia emigranta politycznego uwzględniał raczej kategorię „nigdy nie wrócę”, bo na to zdawały się wskazywać wszystkie znaki dzielące powojenny świat na obszary wolności i zniewolenia. Stąd tym bardziej wzmożona i sugestywna praca wyobraźni dopominających się o przynajmniej językowe utrwalenie obrazów przeszłości jako substytutów fizycznej obecności w utraconym świecie⁹.

„Figury powrotu” mają w literaturze emigracyjnej – jak wiadomo – swoje wersje: są „imaginacyjne” (i poza pracą wyobraźni niemożliwe) i „realne” (substancjalizujące doświadczenie bliskości i obcości). Wśród czynników kształtujących profil emigranta – właśnie w kontekście „figur powrotu” – Kryszak wymieni trzy: mityzację (tworzy się światy równoczesne, możliwe, poza czasem, mityczne właśnie), aklimatyzację (akceptuje się – powoli i skutecznie – miejsce osiedlenia) i teatralizację (akceptuje się nowy świat, a jednocześnie odgrywa rytualne zachowania sprzeciwu; będąc dobrze osadzonym w nowej rzeczy-

⁹ Ibidem.

wistości, stan duszy emigracyjnej definiuje się przez wzniosłą tęsknotę)¹⁰. Właśnie w kontekście tych trzech postaw widzieć należy doświadczenie, które Émile Cioran sytuował w „ojczyźnie na wspak” („Wygnanie? To stolica Nicości, ojczyzna na wspak.”) i definiował jako przyzwyczajenie do wygnania („W czasach, które zabawiają się w apokalipsę, elegia staje się zbędną. Cóż bardziej naturalnego więc niż osiedlić się w wygnaniu i uzyskać w nim obywatelstwa?”)¹¹, a co sugestywnie – i mniej metaforycznie – uzasadniał Milan Kundera, przywołując niemieckie pojęcie „oziębienia” czy „ochłodzenia” relacji (*die Entfremdung*): „Wobec kraju emigracji nie doświadcza się *Entfremdung*, proces jest tu odwrotny: to, co było obce, staje się powoli bliskie i drogie”¹².

Naturalnie, perspektywa emigracji ma charakter wyjątkowy: nostalgia jako tęsknota za ojczyzną będzie inaczej definiowana niż wtedy, kiedy znika przyczyna emigracji. Wraz z usunięciem interpretacji politycznej czy światopoglądowej, na czoło wysuwa się takie rozumienie nostalgii, które jest tęsknotą za czasem minionym. Mówiąc metaforycznie – nie Mickiewiczowskie:

Litwo, Ojczyzno moja! ty jesteś jak zdrowie;
Ile cię trzeba cenić, ten tylko się dowie,
Kto cię stracił. Dziś piękność twą w całej ozdobie
Widzę i opisuję, bo tęsknię po tobie.

oraz —

¹⁰ Ibidem, s. 164–167.

¹¹ É.M. CIORAN: *Dogodności i niedogodności wygnania*. [Przeł. W. GOMBROWICZ]. „Kultura” [Paryż] 1952, nr 6, s. 5.

¹² M. KUNDERA: *Zdradzone testamenty*. Przeł. M. BIEŃCZYK. Warszawa 1996, s. 87. Poglądy Ciorana i Kundery instruktywnie referuje J. KRYSZAK: *Emigracyjne dusze...*, s. 169–171, 175.

Śród takich pól przed laty, nad brzegiem ruczaju,
Na pagórku niewielkim, we brzozowym gaju,
Stał dwór szlachecki, z drzewa, lecz podmurowany;
Świeciły się z daleka pobielane ściany,
Tym bielsze, że odbite od ciemnej zieleni
Topoli, co go bronią od wiatrów jesieni¹³.

lecz Miłoszowe:

W mojej ojczyźnie, do której nie wrócę,
Jest takie leśne jezioro ogromne,
Chmury szerokie, rozdarte, cudowne
Pamiętam, kiedy wzrok za siebie rzuć.
[...]
Śpi w niebie moim to jezioro cierni¹⁴.

Powtarzając za Przemysławem Czaplińskim i lekko modyfikując jego słowa: nie „bolesne pragnienie powrotu”, lecz „ocalający powrót”. „Wzniosłość nostalgiczna” widziana z perspektywy utraty i zysku. Wobec wartości, jakie rodzą się w kontekście czasu bezpośrednio nam danego i czasu minionego. Wobec przestrzeni, która się odmienia. Wreszcie wobec języka, bez którego nie można wypowiedzieć doświadczenia czasu, przestrzeni, osoby i uwikłania świadomości.

II

W niewielkim, laudacyjnym szkicu o poezji Floriana Śmiei Jacek Łukasiewicz zauważył, że „utrwała

¹³ A. MICKIEWICZ: *Dzieła*. Kom. red. J. KRZYŻANOWSKI [i in.]. T. 4: *Pan Tadeusz*. Tekst i uwagi o tekście przyg. L. PŁOSZEWSKI. Objaśnienia oprac. J. KRZYŻANOWSKI. Warszawa 1955, s. 9–10.

¹⁴ C. MIŁOŚZ: *W mojej ojczyźnie*. W: IDEM: *Wiersze*. T. 1. Kraków 2001, s. 142 (seria: *Dzieła Zebrane*. Kom. naukowy J. BŁOŃSKI, A. FIUT, M. STALA).

[ona] »szare wołanie« przychodzące z daleka i stanowi na nie odpowiedź”¹⁵. Badacz pisał:

„Szare wołanie” rozlega się z przeszłości i z teraźniejszości — zawsze stąd i stamtąd. Z czasu i z przestrzeni. [...] Stając wobec czegoś nowego: nowych ludzi, pejzaży, rzeczy, sytuacji, [poeta — M.K.] przyjmuje je do pamięci. [...] Pamięć dąży w tej poezji do przekształcenia się w autobiografię uporządkowaną i uwartościowaną¹⁶.

„Autobiografia uwartościowana” to taka, która poszukuje wartości i je ucieleśnia. O Florianie Śmiei pisało jako personalistę i tradycjonalistę¹⁷, uwzględniając w jego postawie twórczej to, co Jan Wolski trafnie nazwał „nie rozpamiętywaniem, lecz przywoływaniem znaczących wydarzeń z własnego życia”¹⁸. „Poezja jest więc sprawą osobistych doświadczeń” — słusznie konstatował krytyk¹⁹. W sposób szczególny ta wyjątkowość doświadczeń widoczna jest w twórczości senilnej autora *Przezorności czasu*. Jak — w uogól-

¹⁵ J. ŁUKASIEWICZ: *O poezji Floriana Śmiei*. W: *Parabole pamięci. Literacka i translatorska twórczość Floriana Śmiei. Studia i szkice*. Red. Z. ANDRES, J. WOLSKI. Toruń 2004, s. 11.

¹⁶ Ibidem, s. 12.

¹⁷ Zob. np. M. PYTAŚ: *Gdzie nas zastanie jutro. (O wierszach Floriana Śmiei z lat 1952–1982)*. W: IDEM: *Kilka opowieści. O niektórych dolegliwościach bycia poetą emigracyjnym i inne historie*. Katowice 2000, s. 137–150; Z. ANDRES: *Paradoksy istnienia. O poezji Floriana Śmiei*. W: *Poetycki krąg „Kontynentów”*. Red. Z. ANDRES, J. WOLSKI. Rzeszów 1997, s. 181–194; Z. ANDRES: *Pamięć i egzystencja. Z rozważań nad poezją Floriana Śmiei*; M.M. RUDYK: *Czy małe jest wielkie — o poezji Floriana Śmiei*. W: *Parabole pamięci...*, s. 47–73.

¹⁸ J. WOLSKI: „Gromadźmy wspomnienia”. *Floriana Śmiei poezja pamięci*. W: *Parabole pamięci...*, s. 28.

¹⁹ Ibidem.

niającej formule – piszą Alicja Jakubowska-Ożóg i Zenon Ożóg:

Istotnymi cechami tego zjawiska jest swoisty rachunek elegijny rozumiany jako próby sumowania swojego życia, jego sukcesów i porażek, wyostrzona świadomość nostalgiczna, obecność toposu Starego Poety/Mistrza/Człowieka, powtarzający się topos przejścia, obfitość motywów funeralnych, motyw utraty bliskich, reminiscencje z młodości, przypomnienie dawno opuszczonych pejzaży, obsesja niestałości czasu, poetycka samoocena oraz imperatyw świadectwa²⁰.

Senilność może się wyrażać w sposób dyskretny, jeżeli nostalgicznie – to z zachowaniem dystansu, jeżeli poetycko – to z przyjęciem klasycystycznego kostiumu. W senilnej poezji Floriana Śmiei tak właśnie jest, o czym świadczą choćby te dwa – dopełniające się – wiersze, na które krytyka już wcześniej zwróciła uwagę²¹. Przeczytajmy je jeszcze raz:

Ziemie utracone

Ziemie utracone to posiadłości
najbardziej niezbywalne; żadne one
ewangeliczne marności, które mól
stoczy, zje rdza i ząb czasu nadgryzie.
One się zawsze odzywają w ciszy
nawet najbardziej strzeżonej samotni.
Wystarczy na moment zamknąć powieki
a najpełniej zaludnią twój sen. Nic to
że minął czas i narosło dystansów.
Nie ucichł dotąd turkot kół: wciąż dudni

²⁰ A. JAKUBOWSKA-OŻÓG, Z. OŻÓG: *Ars senescendi. Elegijność w poezji ostatniej dekady Floriana Śmiei*. W: *Parabole pamięci...*, s. 82.

²¹ Zob. np. M.M. RUDIUK: *Czy małe jest wielkie – o poezji Floriana Śmiei...*; A. JAKUBOWSKA-OŻÓG, Z. OŻÓG: *Ars senescendi...*

i na wzgórzu sterczą nieme wiatraki
choć dawno zmeły swoje ziarno.
Sędziwa ciotka łaje niepogodę
której już nie ma poza jej lamentem.
Bo nic nie jest bardziej twoje niż tamto,
co wtedy utraciłeś: pełne trzmieli
małe pudełko w sadzie pod jabłonką,
chude bociany kreślone niezdarnie
na podniesionym blacie długiej ławy,
u kulawego krawca szyte spodnie,
ostre miętówki z poczekalni dworca²².

Spóźniona Arka

Moja Kanada jest spóźnioną arką
gdzie się rodzaje i gatunki chronią
przed kataklizmem zagniewanych mocy,
pobożną wieżą Babel, co pobrzmiwia
pomieszanymi językami, tętni
lojalistami wielu wzniosłych celów
i kustoszami serdecznych pamiątek.
Ona ochładza rozpalone serca
co tutaj uszły po wielu pożogach,
nakarmi głodnych, pragnących nasyci;
wyrzuciłbym gestem wielkodusznych
często przygarnie łotra i błagiera.
W tym kraju można uleczyć nieufność.
Nieraz bohater wojennych dramatów
mieszka naprzeciw dawnego oprawcy
donosiciela, rzecznika przemocy:
Jakby z substancji tak zgoła odmiennych
chciano wypalić nowego człowieka
żadną granicą nieobciążonego,
nie niewolnika plemiennej historii²³.

²² F. ŚMIEJA: *Ziemie utracone*. W: IDEM: *Ziemie utracone*. London [Kanada] 1994, s. 30.

²³ F. ŚMIEJA: *Spóźniona Arka*. W: IDEM: *Niepamiętanie*. Mississauga [Kanada] 1999, s. 13.

Wiersze Floriana Śmiei oddziela pięć lat, ale nie w tej różnicy zawiera się ich sens. Jeżeli czas jest ważny (a jest), to dlatego, że określa on to, co jest doświadczeniem podmiotu mówiącego. Mówiącego, a więc także: wypowiadającego doświadczenie. Przypomnijmy, co pisał Czapliński o nostalgii:

Słowo to oznaczać może zarówno tęsknotę za ojczyzną, jak i za czasem minionym, przeświadczenie o tym, że kiedyś było lepiej, ale i rozpaczliwą tęsknotę za ideałem nigdy niewcielonym, świadomość, że powrót – do domu albo czasów minionych – jest niemożliwy, ale i wiarę, że najważniejsza jest sama tęsknota²⁴.

Substancjalizacja istnienia jako „utruty” i „odzyskania” należy, jak się zdaje, do języka, który chce, ale nie zawsze może, przedstawić rzeczywistość. Jest to substancjalizacja natury antropologicznej, ponieważ w centrum obu wierszy ustawiony jest człowiek. W *Ziemiach utraconych* wypowiadający się jako Ty liryczne, w *Spóźnionej Arce* jako liryczne Ja. Owa podwójność nie jest zaskakująca. Ty jest tutaj Ja, ale obie formy nie są konkretnie ucieleśnione jako *persona biografica*, w obu wierszach, na różne sposoby, mówią – by tak rzec – zaimki liryczne²⁵.

Między Ty i Ja, lub Ja i Ty, zarysowany jest wyraźny dystans. Bierze się on stąd, że między obiema formami lirycznej odpowiedzialności za słowo otwarta została przestrzeń niedopowiedzeń. Ja – pamięta, Ty – widzi, Ja – wie, Ty – przypuszcza. Ty nie bierze odpowiedzialności za to, co mówi, ponieważ w jego

²⁴ P. CZAPLIŃSKI: *Wstęp...*, s. 7.

²⁵ Na temat form adresatywnych zob. ważne studium D. PAWELCA: *Świat jako Ty. Poezja polska wobec adresata w drugiej połowie XX wieku*. Katowice 2003.

imieniu mówi ukryte Ja (wszystko uświadamiając Ty w naocznosci). W jednym i drugim wierszu zatem – Ja liryczne bierze odpowiedzialność za świat utracony i świat odzyskany.

W *Ziemiach utraconych*, owych – jak napisze poeta – „posiadłościach / najbardziej niezbywalnych”, odzywa się pamięć o śląskim Soplicowie. Wiersz jest wspomnieniem błęgiego dzieciństwa. Nie jest snem, do którego moglibyśmy odnosić ukryte marzenia emigranta. Marie-Louise von Franz pisała: „Źródłem snu jest twórcza tajemnica, której nie można racjonalnie wyjaśnić. To kreatywność natury”²⁶. Wojciech Owczarek komentował to zdanie tak: „Sny są [...] kreowaniem, a nie rekonstrukcją wydarzeń”²⁷.

Nie kreacje, lecz rekonstrukcje i nie rekonstrukcje, lecz kreacje pamiętamy – między innymi – z poezji Czesława Miłosza i Adama Zagajewskiego, chociaż nie są to najwyrazistsze znaki uobecnienia dla emigracyjnej poetyki onirycznej. Ten zaplot – kreacji i rekonstrukcji – jest nierozwiązywalny, ponieważ jedna przechodzi w drugą; z oddalenia czasu – nic nie jest pewne. Wydaje nam się, że odtwarzamy z pamięci, gdy tak naprawdę śnimy; wydaje nam się, że śnimy, a tymczasem tylko dokładamy do już utrwalonego przekonania coś, co nie jest zmyśleniem, lecz tylko hipotezą, prawdopodobieństwem, przeczuciem.

Miłosza może pominąć, wspomnijmy Zagajewskiego. W *Jechać do Lwowa*, jednym z aktów założycielskich „wniosłych tęsknot”, czyli nostalgicznych powrotów do miejsc utraconych, zawarta została – klasycystyczna – temperatura namiętności, jakie miejsca utracone wywołują w podmiocie. Wiersz ten, choć

²⁶ M.-L. VON FRANZ: *Ścieżki snów*. Przeł. H. SMAGACZ. Warszawa 1997, s. 93.

²⁷ W. OWCZAREK: *Sennik polski. Literatura, wyobrażenia i pamięć*. Gdańsk 2014, s. 25.

został opublikowany w tomie z roku 1985 (wtedy interpretowany raczej etycznie i politycznie, i wikłany w relacje z *Raportem z oblężonego Miasta* Herberta), to jednak charakterystyczny jest dla lat dziewięćdziesiątych przeszłego stulecia. Otworzył całą antologię podobnych utworów. „Lwów jest wszędzie” – pisał poeta, dodając, że „istnieje, spokojny i czysty jak / brzoskwinia”²⁸.

Śmieja stoi po stronie Zagajewskiego. Ta sama jest dla nich granica czasu – II wojna światowa, ta sama utrata – rozdzielenie z bliskimi, i ta sama podróż – sen. Adam Zagajewski napisał:

Z którego dworca jechać
do Lwowa, jeżeli nie we śnie²⁹

Śmieja:

Wystarczy na moment zamknąć powieki
a najpełniej zaludnią twój sen

Ziemie utracone (w sensie ogólnym i przez tytuł wiersza) materializują się zatem, powstają na nowo, konstytuują się we śnie. Poeta świadomie i konsekwentnie tworzy obraz mityzacyjny. Dlatego powstaje świat poza czasem, żeby lepiej zrozumieć jego sens. Jeżeli – jak ją nazwał Jacek Łukasiewicz – „autobiografia uwartościowana” ma się opierać na jakimś nienaruszalnym fundamencie, to powinien nim być świat pamięci, który nie jest „ewangeliczną marnością”, ponieważ tylko dzięki niemu możliwe jest długie trwanie. Z tego powodu „ziemie utracone” – na skutek bezlitosnego i nieubłaganego czasu, okolicz-

²⁸ A. ZAGAJEWSKI: *Jechać do Lwowa*. W: IDEM: *Wiersze wybrane*. Kraków 2014, s. 98.

²⁹ Ibidem, s. 96.

ności historycznych czy osobistych wyborów – jak napisze poeta: „[...] zawsze [się] odzywają w ciszy / nawet najbardziej strzeżonej samotni”. Skąd więc owa konstatacja: „[...] żadne one / ewangeliczne marności, które mól / stoczy, zje rdza i zęb czasu nadgryzie”? Pewnie dlatego, że – jak czytamy – „[...] nic nie jest bardziej twoje niż tamto / co wtedy utraciłeś”.

Nostalgia – ocalający powrót – może więc przybrać wymiar rozgrzeszenia: „nic nie jest bardziej twoje niż tamto”. Zło przeszłości może zostać unieważnione we śnie: to, co minęło, pozostanie w ocalającej pamięci. Pamięć może unieruchomić zjawiska i zdarzenia – odrywając pojęcia od rzeczy, zatrzymując świat w Wiecznym Teraz. Wszystko na terytorium nostalgii, wzniosłej tęsknoty.

III

Imaginacyjna formuła powrotu kłóci się jednakże z formułą realną. Załammy na chwilę ten tok, który nostalgiczną, mitologiczną atmosferę umieścił w chmurze tak wielkiego patosu, że dalej trudno w nim pozostawać. Dla kontrastu przypomnijmy więc inny wiersz, demitologizacyjny – również nostalgiczny, lecz z gorzką pointą. To jeden z mniej znanych – i zupełnie nieopisanych – wierszy Tadeusza Śliwiaka, mniej więcej rówieśnika Floriana Śmiei. Nosi tytuł *Dom* i powstał znacznie wcześniej niż *Jechać do Lwowa* Adama Zagajewskiego oraz cytowane tu wiersze Śmiei.

Odszukałem dom ten
pięć szerokich schodów
szczerniałe sztachety
strzegą ciszy ogrodu

okna puste – to dziwne
o tej porze dnia...
gdzie jest twarz mojej matki
kto ją tutaj zna

Wszystko takie jak było
wszystko inne przecież
tego samego domu
nie ma dwa razy na świecie
szklane drzwi
lecz nie szyby w nich
a płytki lodu
obco patrzą
w ich świetle
nie ma już barw miodu

dziki bez
– czy w gałązkach jego wciąż ta gorycz
imię pewnej dziewczyny
miało smak tej kory

Przyszedłem dom zobaczyć
nie powiem nikomu
że byłem nie zastałem
nie ma domu w domu³⁰.

Dom Śliwiaka to wiersz o dzieciństwie, które odeszło zbyt szybko; o matce, która nie krząta się po ogrodzie i nie wita na schodach; o pierwszej miłości, o której mówiło się całemu światu, wycinając serce na korze drzewa; o przestrzeni oswojonej, którą można nazwać „domem”... Ale ten dom, odnaleziony po latach od jego opuszczenia (na mocy takiego czy innego prawa), nie jest miejscem, do którego można i chciałoby się wrócić. Niby wszystko jest w nim takie

³⁰ T. ŚLIWIAK: *Dom*. W: IDEM: *Lwów – nawyk serca i inne wiersze*. Kraków 1990, s. 10.

samo: i „pięć szerniałych schodów”, i „szerniałe sztachety”, strzegące ciszy ogrodu... Niby witają nas z drogi dawne okna, ale już „okna puste”, nie tyle okna, ile oczodoły okien. Poeta napisze: „Wszystko takie jak było / wszystko inne przecież / tego samego domu / nie ma [...]”. Nie ma, bo być nie może. Opuścili go dawni jego mieszkańcy. Dom, żyjąc, ochłódł, stał się obcy, nie zaprasza do siebie. Umarł. „Szkłane drzwi / lecz nie szyby w nich / a płytki lodu / obco patrzą / w ich świetle / nie ma już barw miodu”. „Lód” i „obcość” zastąpiły ciepło „barwy miodu”. Dom wypełnia brak. Ten, który przyjechał zobaczyć dom (zobaczyć się z domem), odkrywa, że z tego domu się wykorzenił. Sam. Jakby w powtórnym goście, jakby powtarzając decyzję innych.

Dom Tadeusza Śliwiaka jest elegią o sobie samym. Wierszem o chęci powrotu do dawnej przestrzeni dzieciństwa i lęku przed takim powrotem. To wypowiedź kompensacyjna: łatwiej powiedzieć, że dom stał się „dla nas” obcy, niż to, że stał się obcy „w nas” i „nam”. Wina, do której trzeba się przyznać, że dom się opuściło, przemienia się w żal odtrącenia przez dom. Więc: to nie my jesteśmy winni, to dom nas nie chce przyjąć jak dawniej. Ale przecież jest to w wypadku tego, który odwiedza — вина niezawiniona. To nie on z własnej i nieprzymuszonej woli dom porzucił. To czas, w jakim mu przyszło żyć, sprawił, że został z tego domu wyrzucony. W wierszu Śliwiaka nie mówi się o wojnie, o czerwonej dżumie, nie przywołuje się dramatu wysiedlenia. To wszystko mieści się w owej niepisanej wiedzy, którą czytelnik sam w sobie nosi. Niezależnie jednak od tej wiedzy: pusty dom jest engramem, którego z własnego życia, własnej pamięci, własnej psychiki nie da się wyrzucić.

U Śliwiaka inaczej zatem niż u Zagajewskiego i u Śmiei. Pogodzenie nie przychodzi, bo pogodzenia

być nie może. Lwów to dom pusty. Jest się mu wiernym i boi się do niego wracać.

IV

Tymczasem Śmieja pisze, że „Ziemie utracone to posiadłości / najbardziej niezbywalne”. Rozumieć to należy w tym sensie, że utrata wiąże się z osadzeniem w pamięci. Zawsze odchodzimy i zawsze tracimy; zawsze emigrujemy z miejsc bliskich, bo świat nas porywa albo ktoś nas w świat wygania. Ale osadzając w pamięci – ocalamy, nie pozbywamy się „posiadłości”. Są one „niezbywalne”.

Ziemie utracone są więc wierszem równie optymistycznym, jak *Spóźniona Arka*. Świat w pamięci, „utracony” realnie, ale mentalnie „niezbywalny”, to świat ufności. Nic go nie zmieni, bo nostalgia ochrania przeszłość. Świat obecny – Kanada – tworzy nowe życie. Jak napisze poeta: „W tym kraju można uleczyć nieufność”:

Ona ochładza rozpalone serca
co tutaj uszły po wielu pożogach,
nakarmi głodnych, pragnących nasyci;
wyrzuciłbym gestem wielkodusznym
często przygarnie łotra i blagiera.

Inaczej niż w *Kanadzie* Zofii Bohdanowiczowej³¹. Poetka twierdzi, że Kanada przyjmuje egzula dlatego, że w spotkaniu kultur i odmiennych historii ukryte jest też egzystencjalne doświadczenie przemijania – a ci, którzy poddani są przemijaniu, potrafią siebie zrozumieć i wzajemnie przyjać. W opinii Śmiei, Kanada jest

³¹ Zob. mój szkic: *Spotkanie. O „Kanadzie” Zofii Bohdanowiczowej* – w niniejszej książce.

dla egzula ziemią obiecaną, w której przeszłe się nie traci, choć przyszłe rodzi nadzieję.

Uczciwy i nikczemny, bohater i zdrajca — spotykając się na Nowej Ziemi — zyskują nową tożsamość. Unieważniają się przeszłe czyny, wymazują z pamięci dawne znaki indywidualnego trwania. Kanada otwiera inne życie, daje szansę na spokój. To, co ekspresyjnie ostre, ulega złagodzeniu; to, co walczące z sobą, pojednaniu.

Jakby z substancji tak zgoła odmiennych
chciano wypalić nowego człowieka
żadną granicą nieobciążonego,
nie niewolnika plemiennej historii

Wzniosła idylla. Zapamiętajmy jednak to sformułowanie: „niewolnik plemiennej historii”. W *Ziemiach utraconych* słyszymy jego głos, a czy w *Spóźnionej Arce* głos ten zamarł? Nie. Poeta napisał:

Moja Kanada jest spóźnioną arką
gdzie się rodzaje i gatunki chronią
przed kataklizmem zagniewanych mocy.

[podkr. — M.K.]

Arka Noego (Kanada) nie jest Arką Przymierza. Daje spokój, ale nie czyści pamięci. Unieważnia czyny, daje nową tożsamość, ale wdzięczna pamięć egzula dla nowej ojczyzny nie jest zapomnieniem ojczyzny starej.

Bo nic nie jest bardziej twoje niż tamto,
co wtedy utraciłeś [...].

Ciemność i blask

O *Modlitwie* Stanisława Grochowiaka

Matko Boska od Aniołów
Matko Boska od Pająków
Śnieżnych żagli smagła Pani
Sygnaturko z kolczykami
Matko Boska z żółtą twarzą
Matko Boska z orlim piórem
Matko Boska kolonialna
Łzo astralna i kopalna
Wędrująca na pirodze
Fruwająca na korwecie
Na Holendrze latającym
W dumnej pozie na lawecie
Długoręka długoszyja
Złotopalca krągłogłowa
Pysznooka wąskostopa
Żyzna w ludzi jak Europa
O kopalnio naszych natchnień
O fabryko naszych pogód
O kościele naszych cierpień
Na księżycu wąskim sierpie
Matko Boska mądra taka
Żeś jak ogród z plonem łask
Rzuć najmniejszy choćby blask
W ciemne wiersze Grochowiaka

Modlitwa urzeka¹. Jest jednym z najbardziej niezwykłych, urodziwych i niecodziennych tekstów

¹ S. GROCHOWIAK: *Modlitwa*. W: IDEM: *Wiersze wybrane*. Wybór dokonany przez autora. Warszawa 1978, s. 7.

w poezji polskiej połowy XX wieku. Otwiera *Balladę rycerską*, pierwszy zbiorek wierszy Stanisława Grochowiaka. Szybko też znalazła uznanie w oczach krytyków, którzy zazwyczaj nie są skłonni do nadmiernych pochwał. Jerzy Kwiatkowski pisał po śmierci poety:

Grochowiak nie był poetą równym, miał lepsze i gorsze okresy, są zapewne w jego poezji i świadectwa pewnych pomyłek. Cóż one jednak znaczą wobec tego, że stworzył on własny świat, że pozostał po nim nowy dreszcz poetycki? Kilku czy kilkunastu spośród wierszy tego poety śmierci wróżyć można życie bodaj tak długie, jak długo zachowana zostanie w Polsce ciągłość kulturowa przyszłości z dziwną epoką, w której żyjemy. Myślę, że — między innymi — powinny należeć do nich *Modlitwa*, *Introdukcja*, *Rozbieranie do snu*, *Widownia*, *Mamy tych braci*, *Kolęda*, *Arachne w pająka przeistoczona*².

Modlitwa Grochowiaka od początku miała wielu zwolenników. Niedokończoną jej interpretację, przenikliwą, lecz zaledwie naszkicowaną, dał Kazimierz Wyka w recenzji *Ballady rycerskiej* i — jak się zdaje — jest to wciąż jeden z najwyraźniejszych tropów w odczytywaniu tego wiersza. Wybitny krytyk zwrócił mianowicie uwagę na barokowy nominalizm *Modlitwy*, a także na jej powiązania z międzywojenną poezją religijną (dziś powiedzielibyśmy raczej: metafizyczną) Jerzego Lieberta. Dopowiadał, że zasadą wyobraźni poetyckiej Grochowiaka jest taka eksploatacja języka (antytez, dysonansu, paradoksu), aby mógł on stworzyć wrażenie, że choć „przedmiot realny w ogóle nie istnieje” w ukazanej postaci, to jednak w sferze przedstawięń „jego przeczucie, wiara w takowy, żąda-

² J. KWIATKOWSKI: *Dandys śmierci*. W: IDEM: *Felietony poetyckie*. Kraków 1982, s. 118.

nie, by istniał”, staje się czymś na kształt hipostazy. Kazimierz Wyka dodawał:

To sfera cnót, przymiotów, właściwości moralnych występujących w kulcie religijnym. Świętego jako postać można namalować, ale jego wyjątkowe cnoty, zwłaszcza te, którymi promieniuje, kiedy już znalazł się poza światem? Stwórcę można też, ale jego teologiczną wszechdoskonałość?

Cnoty, przymioty i strzeliste akty dają się powoływać do istnienia poetyckiego tylko za pomocą owego nominalizmu. Piętrząc metafory, przeciwieństwa, określając antytezy coraz wyżej wstępujące, można sugerować iluzje wszechcnoty i wszechdoskonałości³.

Zasada ta znana była — jak wykazał autor *Rzeczy wyobraźni* — poetom polskiego baroku (Kochowski) i twórcom międzywojennym (Liebert). Można więc powiedzieć, w ślad za krytykiem, że — zakotwicząc się w obydwu tradycjach poetyckich — Stanisław Grochowiak umiejętnie połączył w jedną całość kulturę dawnej i nieodległej przeszłości; nie tyle poszczególne, rozpoznawalne i kanoniczne wzorce, ile ich przedustawną zasadę twórczą. Przypomnijmy, co pisał o nim Jerzy Kwiatkowski:

Należał do poetów wirtuozów. Rozporządzając własną, natychmiast rozpoznawalną tonacją [...], wędrował po poetykach, stylach i gatunkach, w każdym z nich pozostając sobą, każdy wzbogacając i uduchowiając. [...]

Był poetą rozsmakowanym w kulturze. Ileż aluzji literackich w jego dziele: od Galla Anonima i pieśni *Dusza z ciała wyleciała* poczynawszy. Ileż inspiracji malarskich. Pławił się w tradycji, ale — znów — każdy

³ K. WYKA: *Barok, groteska i inni poeci*. W: IDEM: *Rzecz wyobraźni*. Wyd. 2. rozszerzone. Warszawa 1977, s. 188–189.

barok, każdego Norwida czy Gierymskiego przerabiał do niepoznania na Grochowiaka...⁴.

W *Modlitwie* widać to równie wyraźnie. Na niewiele zdadzą się zatem wymienione przez Wykę aluzje, jeśli nie powiemy, co legło u ich podstaw. A zarówno dla Kochowskiego, Lieberta, jak i Grochowiaka (a także innych poetów polskich, od baroku poczynając) fundamentem nominalnych wierszy maryjnych, bo o takich mowa, była *Litania do Najświętszej Maryi Panny* (Loretańska). Zasada w niej obecna została z kolei przeniesiona na poetycki język skrótu i różnych transpozycji.

Nietrudno to wykazać w wierszach poetów przeszłości, nietrudno i w poezji Grochowiaka. „Matka Boska od Aniołów” z *Modlitwy* to „Królowa Aniołów” z *Litanii...*, „Sygnaturka z kolczykami” (czyli: wieżyczka kościelna z dzwonkiem) to „Wieża z kości słoniowej”, „Matka Boska z orlim piórem” to „Królowa Polski”, „Wędrująca na pirodze” to „Arka Przymierza”, „kopalnia naszych natchnień” to „Królowa Wyznawców”, „kościół naszych cierpień / Na księżycu wąskim sierpie” to „Królowa Męczenników” i „Królowa Wniebowzięta”...

Te odniesienia wydają się czytelne. Autor *Ballady rycerskiej* nie ukrywa ich zresztą nadto, gdyż są znakiem rozpoznawczym również dla czytelnika skąpo obeznanego ze sztuką poetyckiego słowa. A jednak dając nawet tak oczywiste podpowiedzi, Grochowiak wielokrotnie komplikuje swój wiersz. Nie tylko przywołuje znany nam wzorzec litaniiny, ale dodatkowo zanurza go w żywiole innego rodzaju.

Na *Modlitwę* kładzie się woal obrzędowości kościelnej.

⁴ J. KWIATKOWSKI: *Dandys śmierci...*, s. 117.

Litania Loretańska wraz z pieśniami maryjnymi stanowi naturalny kontekst rozpoznawczy dla wiersza Grochowiaka. Wszystko się tutaj miesza: podniosły litaniiny ton z rzewnymi zawodzeniami, arystokratyzm porównań z ludową wizją „matczyngo serca” Marii (*Do serca Twego...; Idźmy, tulmy się jak dziatki...*). Nie ma rozgraniczeń między formami modlitwy – wszystkie są równoważne.

Modlitwa jest zaproszeniem do lektury pierwszego tomu poetyckiego Stanisława Grochowiaka, *Ballady rycerskiej*, czymś na kształt autointerpretacyjnej *artis poeticae* (ów, słynny później, zwrot o „ciemnych wierszach”) i jednocześnie naturalną modlitwą o „najmniejszy choćby blask” w wierszach, które wyrosły z żywiołu rozpacz. Ten ostatni trop, choć nie zawsze serio podejmowany przez krytykę, jest bardzo ważny. Przypomina o początkach pisarskich Grochowiaka i jego generacji, początkach bardzo silnie określonych przez ciśnienie polityki. „Ciemne wiersze” rodziły się wówczas jako naturalna przeciwwaga dla „wierszy świetlanych” (socrealistycznych), zawierał się w nich potencjał niepokoju, którego nijak inaczej nie udawało się wypowiedzieć.

Wśród form poetyckich około roku 1956, bo o tym czasie jest mowa, oprócz elegii, poematów demaskacyjnych i różnych gatunków typu *mixtum compositum* – odwołania do wiersza o wyraźnie religijnym charakterze były na porządku dziennym. Tak manifestowała się niezgoda młodych autorów na dogmaty stalinizmu, tak też poszukiwano tego, co może pomóc w ujawnieniu własnej osobności, indywidualności, podmiotowości⁵.

⁵ Piszę o tym szerzej w szkicu *Gatunek i forma świata. Wstępna próba opisu form poetyckich przełomu 1955–1959*. W: M. KISIEL: *Przypisy do współczesności*. Katowice 2006, s. 81–99.

Modlitwa i jako gatunek poetycki, i jako wypowiedź indywidualna należy do komunikatów najbardziej intymnych. Grochowiak, sięgając po tę formę ekspresji, nie tylko sytuował się w wyraźnym nurcie poetyckim połowy lat pięćdziesiątych. Także określał wstępnie własną poetykę i własny światopogląd. Poeta kończy wiersz słowami:

Matko Boska mądra taka
Żeś jak ogród z plonem łask
Rzuć najmniejszy choćby blask
W ciemne wiersze Grochowiaka.

Nie chodziło tutaj o zwykłą modlitwę, w której prosi się o coś prywatnie doraźnego; chodziło o pomoc w wyzwoleniu się z żywiołu rozpacz. Tej rozpacz, która zakorzeniła się w jednostce i była naturalnym buntem przeciwko optymizmowi stalinowskiemu. Zwrot do Matki Boskiej — nie tylko tej z litanii, lecz przede wszystkim tej, która swoim „matczynym sercem” ogarnia wszystkich cierpiących — pozwalał przekroczyć zakłęty krąg ciemności. Dlatego wiersz Grochowiaka jest nie tylko intymny, ale także — napisany w czasie stalinowskim — odważny.

Nieprzypadkowo zaczęła się ta twórczość od modlitwy do Matki Boskiej i nieprzypadkowo też stała się ona patronką poezji autora *Bilardu*. Zacytujmy badaczkę:

Grochowiak wybiera Matkę Boską na patronkę swojego pisania, od *Modlitwy* do Bogarodzicy rozpoczynając swój pierwszy poetycki tom — *Balladę rycerską* [...]. „Rozpuszcza ją [Maryję — B.M.F] w zamieci metafor” (*Opus chwalebne* [...]), które według Kazimierza Wyki, a potem Stanisława Stabry wiążą utwór z barokowym nominalizmem oraz uświęcają *sacrum* przez jego poprzednie sprofanowanie. Madonna od aniołów

i pajaków ma stać się źródłem blasku rozświetlającego „ciemne wiersze Grochowiaka”. Wśród utworów ostatnich znaleźć można *Antyfonę* [...], kolejne wołanie o opiekę Maryi „rozpisanej” na element natury. Matka Boga może się także okazać starą, strapioną i zmęczoną praniem całunu Weroniki kobietą (*Bellini „Pieta”* [...]), polskim refrenem-płaczem (*Pejzaż* [...]) czy wiszącą na drzewie krzyża rodzącego się syna (*Kolęda* [...]). Wreszcie to *Madonna obrażona* [...], cierpiąca, bo bolesna i poraniona przez ludzi⁶.

Ileż tych „matek”? Ale — prawda — tak wielka liczba odwołań do Matki Boskiej każe nam potwierdzić przekonanie krytyczki o jej „honorowym patronacie” poezji Grochowiaka.

Przypomina się tutaj piękny poetycki obraz, jaki zawarł Julian Przyboś w eseju o *Trenach* Jana Kochanowskiego. Omawiając mianowicie *Tren XIX*, którego zresztą nie lubił, albo nie cenił, wypowiedział słowa jakże ważne: „Źródło nie może nie żywić strumienia”⁷. Słowa te odnosiły się do matki Jana, która przyszła w jego śnie, aby pocieszyć rozdarte serce syna i skleić jego nadwerężony światopogląd.

Chciałoby się odnieść porównanie „źródła” do „strumienia” do samego Grochowiaka. Chciałoby się stwierdzić, że blask „źródła” rozświetlił ciemny „strumień” jego poezji. Ale tego powiedzieć nie możemy.

⁶ B. MYTYCH-FORAJTER: „Gdzieżeś, Boże? Oho, hoooo!”. W: EADEM: *Czułe punkty Grochowiaka. Szkice i interpretacje*. Katowice 2010, s. 116–117.

⁷ J. PRZYBOŚ: *Trudne „Treny”*. W: IDEM: *Sens poetycki*. T. 1. Wyd. 2., powiększone. Kraków 1967, s. 72.

Jak zrobić wiersz?

O *Literacie* Ryszarda Milczewskiego-Bruna

Jest w dorobku poetyckim Ryszarda Milczewskiego-Bruna utwór szczególny. Jego wyjątkowość polega jednak nie na tym, że zachował się w dwóch odmiennych wersjach (taki przypadek to nic zaskakującego w dziejach poezji), ale na tym, że jako jedyny może służyć za – wyrażoną w formie wierszowej – autorską wypowiedź, odnoszącą się do reguł istnienia gatunku lirycznego. Wiersz nosi tytuł *Literat*, został napisany w roku 1968 i brzmi tak¹:

On ma łeb – widziałem jak szczał
Idę siurać: mówił – sto dwadzieścia lat prawie
A dojrzały – człapon – jak lewy but
Poeta – ale głowa nie ta: mówią
Ci z boku i palcem wiercą głowę prawo
Pejzażyk z tujami i deszczykiem napisał
Jego okno zyskało niebieski horyzont
A on ma legitymację Związku Leśnych Podglądaczy
Tak bez narażenia wyobraźni? – pytają
Ano bez – topora bo żal: za przysługę –
Spocony zupą z cielęcego karku

¹ Pierwodruk książkowy: R. MILCZEWSKI-BRUNO: *Dopokąd*. Olsztyn 1974, s. 40. Wiersz cytuję według edycji zbiorowej – IDEM: *Poezja, proza, listy*. Wybór i oprac. J. SZATKOWSKI, C.M. SZCZEPANIAK. Wstęp K. NOWICKI. Posłowie J. SZATKOWSKI. T. 1. Warszawa 1989, s. 199 (przywołując inne utwory poety, odsyłam do tego wydania, stosując skrót PPL I; cyfra po skrócie oznacza stronę).

Druga wersja tego samego wiersza nosi tytuł *Literat* (*wybór lingwistyczny*), ukazała się osiem lat później w literackim piśmie młodych i została tam zamknięta na zawsze².

On ma łeb — widziałem jak szczał

.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

Spocony zupą z cielęcego karku

Druga redakcja utworu Ryszarda Milczewskiego-Bruna to na pierwszy rzut oka zabawa w wiersz. Wskazywałoby na tę zabawę pozostawienie z wcześniej publikowanego utworu tylko dwóch wersów — otwierającego i zamykającego, wyrzucenie natomiast wersów innych, tworzących, by tak powiedzieć, *nucleus* poetyckiej anegdoty.

Pierwsze rzuty oka bywają jednak zawodne: idea zabawowości znika, gdy odczytujemy intencję, zawartą w tytule. Druga redakcja *Literata* została zaopatrzona w genologiczną kwalifikację: „wybór lingwistyczny”. Ważne jest tutaj nie tyle słówko pierwsze — „wybór”, ile drugie — „lingwistyczny”. „Wybór” oznacza wolność tworzenia, „lingwistyczność” — zakorzenienie w języku naturalnym, bez którego nie ma ani poezji,

² R. MILCZEWSKI-BRUNO: *Literat (wybór lingwistyczny)*. „Nowy Wyraz” 1976, nr 2, s. 5.

ani też jej form szczególnych (gatunków)³. „Zabawa w wiersz” przestaje nią być również wtedy, gdy zauważymy, że między pierwszym i ostatnim wersem utworu istnieje bardzo ścisła relacja składniowa i semantyczna. To współrzędnie złożone zdanie, które tworzy ramę poetyckiego komunikatu. Inne wersy, również oparte na współrzędności wypowiedzenia, doskonale mieszczą się w tej ramie, nie naruszając jej integralności. Wygląda tak, jakby rama była najważniejsza, a wypełniający ją obraz mógł być zmienny.

Krytycy nie zwrócili uwagi na tę specyfikę warsztatu twórczego Ryszarda Milczewskiego-Bruna. Pisząc o języku i światopoglądzie autora *Nie ma zegarów*, zasadniczo pomijali tę szczególną właściwość jego stylu, która wyrażała się w lirycznej formie i poprzez nią. Bodaj tylko Janusz Żernicki dłużej zatrzymał się nad tą sprawą. Pisał w recenzji jedyne go za życia poety wyboru jej wierszy:

Autor w charakterystyczny sposób buduje swoją poetycką wypowiedź. Dzieli frazę na trzy zasadnicze części: główny komunikat treści, kto lub co go przekazuje, poetyckie warunki czy też okoliczności komunikatu. Frazy następne (używam słowa frazy miast wersy, bo Milczewski nagminnie nadużywa inwersji) w większości wierszy uczone są któreś z tych części i niosą dalsze w formie swobodnego dialogu komunikaty. W ten sposób Bruno tworzy szkielet kompozycyjny wiersza, coś jak nacięcia na pniu okorowanej sosny. Puenta bywa już tylko przewróconym naczyniem po ściekającej żywicy. Ważne, że w drugiej lub trzeciej części tych fraz, niejako równoległe do przewodu myślowego zawartego w „komunikatach”,

³ Szerzej o tym piszę w szkicu *Prowincjusz. Modele lektury poezji Ryszarda Milczewskiego-Bruno*. W: *Żonglerzy słów w literaturze*. Red. M. KITA przy współud. M. CZEMPKI. Katowice 2006, s. 138–152. Tutaj dodatkowa bibliografia.

dzieje się na ogół nieskomplikowana, lecz dynamiczna, fabuła wiersza⁴.

By uczynić ten wywód, warto może wprowadzić pojęcie „rozkwitania”. Na gruncie awangardowym ma ono swoje trwałe przyporządkowanie do teorii poetyckiej Tadeusza Peipera⁵. Żernicki, nie powołując się na twórcę „Zwrotnicy”, stosuje w odniesieniu do Milczewskiego jego teorię. Twierdzi mianowicie, że poeta uwyrażnia w pierwszym wersie – i/lub pierwszych wersach – utworu trzy konstanty sytuacji komunikacyjnej (kod, nadawca, kontekst), a następnie (obligatoryjnie lub fakultatywnie) do każdej z nich doczepia w następnych wersach nowe komunikaty. Wiąże się to z naturalną zasadą procesu poznawania i dopuszczania do poznawania rzeczywistości lirycznej. Pointa utworu jest oczywistą konsekwencją przeprowadzanego procesu „rozkwitania”. Świadomie wieńczy psychologiczną i epistemologiczną strategię budowy świata w języku.

Peiperowską formułę „rozkwitania” Żernicki zmienia na regułę frazowania, co wiąże się również z inną kwalifikacją wartości wersu. Dla Peipera jednostką ekwiwalentną wiersza nie był „wers”, lecz „zdanie”; dla Żernickiego jest nią „frazą”. Pozwala to krytykowi na sformułowanie atrakcyjnej tezy, że między frazą pierwszą, będącą nośnikiem komunikatu, a frazą ostatnią, pointującą całość, zachodzi mocny związek semantyczno-syntaktyczny. Istnienie tego związku pozwala nakreślić zasadnicze kontury

⁴ J. ŻERNICKI: „Zestawić siebie muszę sam”. „Poezja” 1979, nr 4.

⁵ Zob. na ten temat klasyczną rozprawę S. JAWORSKIEGO: *U podstaw awangardy. Tadeusz Peiper – pisarz i teoretyk*. Kraków 1968, *passim*.

światopoglądu wiersza, pozwala go wypełnić „na ogół nieskomplikowaną, lecz dynamiczną, fabułą wiersza”.

Tak jest w przypadku *Literata*, ale podobną zasadę frazowania możemy odnaleźć również w innych wierszach Ryszarda Milczewskiego-Bruna. W *Ty dla mnie jesteś taka umarła* (PPL, I 68) fraza pierwsza, będąca nośnikiem komunikatu, określająca nadawcę i adresata, i fraza ostatnia, pointująca całość,

Ty dla mnie jesteś taka umarła
[...]
Jakoś żywa

ujawniają egzystencjalną antylogię od razu⁶, a frazy kolejne, doczepione do pierwszej, stwarzają taką sytuację liryczną, w której uwyraźniona zostaje cała motywacja „umierania” miłości:

Leżysz obok zimna jak astra
W oddechu cmentarz masz czy co
Gdy warkniesz przez sen to puchacz
Albo sowa w duszy ci na motorze siedzi
A w oczach to ci chyba ciemno też
Choć lampka przez słomę pełga i ja
I głucho ci chyba gdyś plecami do mnie
Bo gdy budzik koguta zapieje dzwonek poranka
To skacze coś w tobie jak lęk bo serce to nie
Co to za bliskość nasza daleka jak ręka
Żonate a niezamężne to kochanie nasze
Zgasłe przez przywiązanie kogo do czego po co
Jesteś dla mnie taka umarła i już
Tylko ziab i ogień gdy ci naraz strzelą w pysk
Mogą w ścianach naszych rozhulać ameny na pacierzach
Że przebudzenie będzie dla mnie wieczne

⁶ Szerzej o tym piszę w miniaturze krytycznej *Umarli i żywi*. W: *Bruniana*. Red. J. PLUTA i J. SOLIŃSKI. Bydgoszcz 1985, s. 18–20.

Podobnych przykładów, gdzie fraza pierwsza wchodzi z ostatnią w ścisły związek semantyczno-składniowy, można znaleźć więcej:

Poderwałbym babkę z piekła Boscha

[...]

Z kuchnią grogu — bo mi ogień w żywcu gaśnie

No i ta głątwa — i te grązy wieczne — —

Poderwałbym babkę..., PPL I, 122

Widzisz mi się — co mówić — monstrancja

[...]

Tak nam dopomóż — poręczny wskazie

Dróg dobrych — i ty wieczna daremna ucieczko — —

Widzisz mi się..., PPL, 123

O, kraiku — umiarkowanej tu Północy

[...]

Dolo moja i Niedolo — dolej!...

Polski len, PPL I, 221

Za mało czasu aby się bać...

[...]

I za dużo będzie czasu na... spać!?

Pod nieobecność, PPL I, 233

Rzecz nie w tym, by dokumentować na wybranych przykładach omówioną wcześniej regułę. Spora w dorobku poetyckim Ryszarda Milczewskiego-Bruna liczba wierszy, w których rama semantyczno-syntaktyczna wyraźnie została zaznaczona, nie musi przecież dowodzić, że jest to stała zasada konstrukcyjna, do jakiej odwołuje się twórca *Poboków*. Przekonanie takie wydaje się wszakże interesującą hipotezą krytyczną.

Ramę semantyczno-syntaktyczną wierszy Milczewskiego-Bruna na ogół tworzą aforyzmy, sentencje, idiomy konwersacyjne. Ten mowny wiersz zakorzeniony jest w gwarze, języku codziennym, w dialogach i ripostach. Jan Zdzisław Brudnicki pisał o pocie:

On idzie i nazywa rzeczy po imieniu. Słucha, genialnie zapamiętuje, rozumie pasażerów powiatowego autobusu, chłopów z targowiska, prowincjonalnych żałobników, kucharki, weselników. Interesuje go ta sytuacja, gdzie staje się mowa żywa, gdzie zachodzą na siebie żargony, przepoczwarzają się gwary, bełkoć pijacy, gaworzą dzieci, żal miesza się z żartem, ironia z harmonią. Słowa, które jeszcze nie zeszyły z wilgotnych warg⁷.

W tym rozumieniu wiersz twórcy *Gwizdów w obecność* sytuuje się w określonej przestrzeni komunikacyjnej. Może też być zrozumiany jedynie w owej przestrzeni. Wydzielenie ramy semantyczno-składniowej wiersza jest tutaj początkiem procesu rozumienia, dalej za tym następuje deszyfracja całej skomplikowanej faktury językowej, owego słowotwórstwa mowy żywej, bez którego poezja Milczewskiego istnieć nie może. Wreszcie na koniec dochodzi próba usensownienia szaty graficznej utworu, nie tyle jego członowania wersowego, ile ustalenia reguł obecności w semantycznej linii wersów znaków graficznych (dwukropek, myślnik, wykrzyknik itd.).

O regule słowotwórczej pisał Żernicki:

Nieporozumieniem jest przypisywanie szczególnej roli nowotworom (choćby nawet i złośliwym jak „patrzykąt” na określenie milicjanta) Milczewskiego. Niewiele ich rzeczywiście Bruno tworzy i są to albo zbitki rzeczownikowe, albo pisane łącznie oksymorony np. „ostrogorzko”, bądź całkiem prawidłowo tworzone wyrazy w rodzaju „zakrzewy” (potwierdzone nawet w onomastyce np. Zakrzewo, Podlasie, Zalesie itd.). Charakterystyczne wydaje się jedynie kaleczenie słów, ich „ugwarowanie” [...], np. „gorąc”, „rado-

⁷ J.Z. BRUDNICKI: *Chwileczkę, ja jeszcze w sprawie Bruna*. „Poezja” 1981, nr 9, s. 83–84.

wiska kosmate” itp., i niestety tyleż samo określeń żargonowych (jak choćby „łącz” itp.), które z im bardziej przestępczego slangu pochodzą, tym naturalniej zmetaforyzowane! [...] Jego poezja mówi językiem prawie codziennym. Na grządkach Milczewskiego nawet chwasty bywają ozdobne i nie tylko słynny, do wazonów hodowany popłoch (rodzaj wielkiego ostu). Ba, poeta na dobitkę często udziwnia swój język, nie z potrzeby epatowania owym udziwnieniem, ale z konieczności zwrócenia uwagi na nieprawidłowości, które tylko w swej pierwszej semantycznej warstwie są dowcipne. Nie piszę o licznych kalamburach (postawangardowych), jak i używaniu nazw np. „złotoria”, „zakopane” w znaczeniu rzeczowników pospolitych (postfuturystyczne z kolei). [...] Czasem jednak Milczewski przekracza granice dostępności, jak choćby w owych „Kopytnych Józwach naszych”, które mają oznaczać buty, w dodatku gumiaki! Z „Józwami” w tej poezji spory kłopot, raz oznaczają chochołowate, szopkowe, z drzewa rzezane postacie („I będą Józwy twardo tańcować i pić”), raz wszelką i jakąkolwiek pospolitość. Są mniej czytelne niż wszystkie „kacokręty”, „cicholewo”, „dziurdzioły”, „maruny” itp. oraz nachalnie przez analogię tworzone czasowniki (więc prawidłowe!)⁸.

Podobnie o innowacjach interpunkcyjnych:

[...] Milczewski uparcie preferuje wszelakie niekonsekwencje interpunkcyjne, mrużąc do nas oko, stawia dwukropki po wypowiedziach, myślnikiem tnie wersy jak szablą, inwersji nie znaczy przecinkiem, lecz także myślnikiem, zapomina o pojedynczej kropce [...] ⁹.

Rzec można, że wszystkie te zabiegi segmentacyjne, opierające się zwyczajowej, logicznej czy znorma-

⁸ J. ŻERNICKI: „Zestawieć siebie muszę sam”...

⁹ Ibidem.

tywizowanej interpunkcji, służą wyraźnemu celowi upodobnienia mowy wierszowej, z natury swojej – pisanej, do mowy żywej, niepisanej, w której zawieszenie głosu, specyficzna akcentacja, gra pauz, przyspieszenia i retardacje odgrywają niezwykle ważną rolę. Jak to wszystko wyrazić w języku pisma, który chciałby być językiem oralnym? Ano właśnie tak: przez maksymalne nagromadzenie znaków interpunkcji, które oprócz swoich logicznych funkcji spełniają także wyrażne funkcje ekspresyjne.

Zobaczmy to i usłyszmy w takim choćby wierszu:

...już nawet szczać trudno – co wypyszczesz
Prawdziwie – neologizm: powiedzą – –
Poprzez płoty i drapaki – Sroki:
Wyskrobały wszystkie złoto z grobów
I do dużego miasta odleciały do kopalni – –
A Noże – rozwody pamięci biorą
Tną konwencjonalnie wyobraźnię całą
I tradycję Pól – dlaczego zaraz w pień?
A z tym szczaniem to tak – pomachasz po wsiach
I zaraz w okolicy Łuków Brwiowych – żary
Sinego stoku – onomatopeja – –
I miast bohatera naszych czasów – Deski:
Młody gówniarz i stary policjant –
Biją dialektycznego konia

Z dyskusji o młodej literaturze, PPL I, 268

I tak oto od ramy syntaktyczno-semantycznej, przez słowotwórstwo, imitujące mowę żywą lub z niej zaczerpnięte, dotarliśmy do segmentacji interpunkcyjnej, bez której wiersz Ryszarda Milczewskiego-Bruna istnieć nie może. Wszystkie te trzy elementy składają się na warsztat poetycki głośnego przed laty waga-bundy.

Wędrówka, los O piosence Edwarda Stachury

Tomaszowi Stępniewi

Wędrówką jedną życie jest człowieka;
Idzie wciąż,
Dalej wciąż,
Dokąd? Skąd?
Dokąd! Skąd!

Jak zjawia senna życie jest człowieka;
Zjawia się,
Dotknąć chcesz,
Lecz ucieka?
Lecz ucieka!

To nic! To nic! To nic!
Dopóki sił
Jednak iść! Przecież iść!
Będę iść!

To nic! To nic! To nic!
Dopóki sił,
Będę szedł! Będę biegł!
Nie dam się!

Wędrówką jedną życie jest człowieka;
Idzie tam,
Idzie tu,
Brak mu tchu?
Brak mu tchu!

Jak chmura zwiewna życie jest człowieka!
Płynie wzwyż,
Płynie w niż!
Śmierć go czeka?
Śmierć go czeka!

To nic! To nic! To nic!
Dopóki sił
Jednak iść! Przecież iść!
Będę iść!

To nic! To nic! To nic!
Dopóki sił,
Będę szedł! Będę biegł!
Nie dam się!

Wiersz-piosenka¹. A jednocześnie jedno z najbardziej znanych i najwymowniejszych lirycznych wystowień Edwarda Stachury. Utwór zaliczony został przez twórcę do „poezji konkretnej”, a więc takiej, która „jest poezją niepiśaną, czyli poza napisanym wierszem”². Tę kategorię spełniać miały – wedle autora *Całej ja-skrawości* – „piosenki”, które pisze się nie dla sławy, lecz po to, „żeby było na życie: na chleb i wino”³.

Piosenki są „czynną” formą poetycką w tym sensie, że wyzwalają wiersz z salonów estetyzmu – pisze Krzysztof Rutkowski. – Łączą się również z bardzo starą tradycją poezji melicznej, poezji urzeczywist-

¹ Utwór cytuję według edycji: E. STACHURA: *Poezja i proza*. Kom. red. H. BEREZA, Z. FEDECKI, K. RUTKOWSKI. Wstęp K. RUTKOWSKI. Posłowie H. BEREZA. T. 1: *Wiersze, poematy, piosenki, przekłady*. Red. tomu Z. FEDECKI. Warszawa 1987, s. 262–263.

² E. STACHURA: *Poezja i proza*. Kom. red. H. BEREZA, Z. FEDECKI, K. RUTKOWSKI. Wstęp K. RUTKOWSKI. Posłowie H. BEREZA. T. 5: *Fabula rasa. Z wypowiedzi rozproszonych*. Red. tomu K. RUTKOWSKI. Warszawa 1987, s. 325.

³ Ibidem.

nianej nie tylko za pomocą słowa, lecz także tańca, ruchu, muzyki, wszystkich czterech żywiołów. Pisanie piosenek, układanie do nich melodii i wykonywanie ich przy akompaniamencie gitary to nieodłączna część drugiego etapu praktyki poetyckiej Stachury⁴.

„Pierwszy etap” zamykał się przeświadczeniem, że wszelka praca twórcza (w słowie i nad słowem) jest celowa, ponieważ dotyka granic poznania; „etap drugi” był wyzwoleniem poety spod supremacji słowa; na „etapie trzecim” słowo przestało mieć jakiegokolwiek znaczenie poznawcze⁵. Przyznanie wartości bytowi konkretnemu (pojedynczemu życiu), obecne w całej twórczości poetyckiej i prozatorskiej Stachury, napotykało więc rozmaite konsekwencje wyboru artystycznego — od wiary w sens zapisanego doświadczenia indywidualnego po negację pisma jako czegoś, co może mieć wpływ na dzieje ludzkich losów. *Wędrowką życie jest człowieka* mieści się w fazie środkowej, wyraźnie unaocznia moment przejścia artystycznego i światopoglądowego twórcy: od gloryfikacji sztuki słowa (poezja jest sakralizowaną obecnością w świecie) do zaprzeczenia jej sensu (wszystko jest poezją, każdy jest poetą).

Spójrzmy jednak na sam wiersz. Topos „wędrowki” i „wędrowca” (pielgrzyma, włóczęgi, wagabundy), który stał się tutaj dla poety punktem wyjścia, należy do najstarszych w dziejach literatury. Podobnie jak motyw „świata-teatru” wykorzystany w *Życie to nie teatr*, odsyła do znanych figur retorycznych, które żywią sztukę pisma i sztukę mowy od jej zarania. W *Piosenkach*

⁴ K. RUTKOWSKI: *Poeta jak Nikt*. W: IDEM: *Ani było, ani jest. Szkice literackie*. Warszawa 1984, s. 152.

⁵ Ibidem, s. 148–151. Por. także: K. RUTKOWSKI: *Przeciw (w) literaturze. Esej o poezji czynnej Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury*. Bydgoszcz 1987.

Edwarda Stachury nie są one jednak wyłączone, nie one także organizują przestrzeń światopoglądową poszczególnych tekstów. Wraz z ludowymi motywami „kruka” (*Nie rozdziobią nas kruki*), „słońca-słoneczka” (*Ratuj słoneczko*), „oczu niebieskich”, „życia niebieskiego”, „życia królewskiego”, „życia pieskiego” (*Wyplakałem oczy niebieskie*), by wymienić tylko te najbardziej znane, mieszają się z sobą, dopowiadają swe treści. Uniwersalność toposów retorycznych i powszechność motywów ludowych – to wszystko stapia się z sobą i odnosi do pojedynczego losu. Jak gdyby poeta chciał powiedzieć, że nie istnieje żadna granica między światem kultury (wyabstrahowanym światem znaczeń ogólnych) a światem codzienności (rzeczywistością znaczeń konkretnych). Że to wszystko odnajduje swoje potwierdzenie w powszednim trudzie istnienia. I że nie ma możliwości rozłączenia tych światów.

Znamienny jest tytuł piosenki Stachury, powtórzony jeszcze dwukrotnie w tekście głównym: „Wędrówką jedną życie jest człowieka”. Nacisk położony jest tutaj wpierw na „wędrówkę”, później na „wędrówkę jedną”, później na „życie”. Dopiero na końcu tej wyliczanki pojawia się „człowiek” – tak, jakby był on najmniej ważnym elementem całego procesu „wędrawania”. Ale rzecz nie polega na czytaniu literalnym, Stachurze chodzi o to, że każde życie ludzkie zawsze jest tylko „wędrówką jedną”, a więc nie daje się powtórzyć, nie można bowiem powtórzyć raz rozpoczętej wędrówki. Jej obwarowanie granicami „od – do” ma charakter eschatologiczny. Granice początku i końca, narodzin i śmierci (a tak należy odczytywać przedział „od – do”), właściwe każdemu pojedynczemu wędrawaniu przez życie, muszą naturalnie wywoływać odruchy lęku. Życie człowieka jest „jak zjawą senna”, „jak chmura zwiewna” – naznaczone krótkotrwałością i ulotnością, nieuchronnie skazane na przemijanie.

Dopóki trwa wędrówka – trwa życie; dopóki trwa życie – jest się skazanym na ciągłe wędrowanie. Dla wiersza Stachury to zapętlenie jest niezwykle ważne, wyzwala dwojakie emocje. W pierwszym wypadku – pozytywne, w drugim – negatywne. Życie jako wędrówka nakłada bowiem na człowieka dyspozycję ciągłego bycia w ruchu, w centrum świata, a także przywilej poznawania; życie wędrowne natomiast przypomina o bezustannej obcości, braku zakorzenienia w świecie, niestałości miejsca i świadomości „braku”. Krańcowość zapętleń „wędrówki” i „życia” okazuje się w ostatecznym rachunku znacząca: charakteryzuje tego, który, będąc w środku życia, sytuuje się jednocześnie poza jego prawami. Mowa o outsiderze, znającym swoje miejsce w świecie i próbującym pokonać jego nieubłagane zwyczaje.

Wędrówką życie jest człowieka Edwarda Stachury to piosenka-zaklęcie. Zaklina się własną życiową wędrówkę tak, jak gdyby miało to wpływ na jej przebieg. Zaklęcie jest odsuwaniem kresu i śmierci. Pomimo świadomości, że życie-wędrowanie jest iluzoryczne („Dotknąć chcesz, / Lecz ucieka”), ułomne („Brak [...] tchu”), niestałe („Płynie wzwyż, / Płynie w niż!”) i bezwzględne („Śmierć [...] czeka”), zaklęcie wyzwala siłę, zdolną pokonać wszelkie przeciwności losu.

To nic! To nic! To nic!
Dopóki sił,
Będę szedł! Będę biegł!
Nie dam się!

To, mimo wszystko, optymistyczne wyznanie wiary w siłę człowieka, który nie daje się złamać odgórnie narzuconymi regułami. Heroizm istnienia na tym właśnie polega, by – znając swój kres – nie ulegać przytłaczającej świadomości śmierci.

Nota bibliograficzna

Niektóre szkice i interpretacje zamieszczone w tym zbiorze były już drukowane wcześniej w tomach zbiorowych lub czasopismach — niekiedy pod nieco innymi tytułami. Starszą wersję przysposobiłem do nowej postaci. Wszystkie prace zostały przejrane, stylistycznie poprawione, rozszerzone lub skrócone, czasami wzbogacone o przypisy. Poniżej podaję ich pierwodruki:

Nie tren. O „Zmarłym” Władysława Sebyły — dotąd niedrukowany.
Poróżnienie. O „Dwóch śmierciach” Władysława Szlengla. W: Balaghan. *Mikroświaty i nanohistorie*. Red. M. JOCHEMCZYK, M. KOKOSZKA, B. MYTYCH-FORAJTER. Katowice 2015, 75–82.

Z czym się żegnamy? O „Zaśpiewie” Czesława Miłosza (miniatura). W: *Stolice i prowincje kultury. Księga jubileuszowa ofiarowana Profesor Alinie Kowalczykowej*. Red. M. STANISZ. Warszawa 2012, s. 486–489.

Miłosz. Żaloba. „Nowe Książki” 2003, nr 4, s. 38.

Starość, samotność. O wierszu Czesława Bednarczyka. „Śląsk”, nr 11, s. 35, oraz w: *Biblioteka „Postscriptum Polonistycznego”*. T. 1: *Interpretacje*. Red. J. TAMBOR przy współpr. W. HAJDUK-GAWRON, M. SMERECZNAK. Katowice 2012, s. 47–52.

Trwałość rzeczy? O Pamiętce Adama Czerniawskiego. „Autograf” 2015, nr 3.

Spotkanie. O „Kanadzie” Zofii Bohdanowiczowej. W: *Literatura polska w Kanadzie*. Red. B. SZALAŚTA-ROGOWSKA. Katowice 2010, s. 29–33.

Ziemie utracone i odzyskane. O dwóch wierszach Floriana Śmiei. W: *Literatura polska obu Ameryk. Studia i szkice. Seria 2*. Red. B. SZALAŚTA-ROGOWSKA. Katowice 2015 [w druku].

- Ciemność i blask. O „Modlitwie” Stanisława Grochowiaka.* W: *Poezja polska. Interpretacje.* Red. K. HESKA-KWAŚNIEWICZ i B. ZELER. Katowice 2000, s. 431–435.
- Jak zrobić wiersz? O „Literacie” Ryszarda Milczewskiego-Bruna.* V: *Žánry živé, mrtvé, revitalizované.* Red. L. PAVERA. Opava 2006, s. 72–78.
- Wędrownica, los. O jednej piosence Edwarda Stachury. Miniatura.* W: *Góry i wędrowanie. Prace ofiarowane Profesorowi Tomaszowi Stępniovi.* Red. J. PACUŁA. Bielsko-Biała 2013, s. 188–191.

Bibliografia

- ANDRES Z.: *Pamięć i egzystencja. Z rozważań nad poezją Floriana Śmiei*. W: *Parabole pamięci. Literacka i translatorska twórczość Floriana Śmiei. Studia i szkice*. Red. Z. ANDRES, J. WOLSKI. Toruń 2004.
- ANDRES Z.: *Paradoksy istnienia. O poezji Floriana Śmiei*. W: *Poetycki krąg „Kontynentów”*. Red. Z. ANDRES, J. WOLSKI. Rzeszów 1997.
- BADINTER E.: *XY — tożsamość mężczyzny*. Przeł. G. PRZEWŁOCKI. Wstęp M. JANION. Warszawa 1993.
- BEDNARCZYK C.: *Wiersze wybrane*. Wybrał i posłowiem opatrzył M. PYTAŚ. Warszawa 1990.
- BŁOŃSKI J.: *Biedni Polacy patrzą na getto*. W: IDEM: *Pisma wybrane*. T. 2: *Między literaturą a światem*. Wybrał i oprac. J. JARZĘBSKI. Kraków 2002.
- BOHDANOWICZOWA Z.: *Kanada*. W: *Blaskiem rozsypała. Antologia poezji polskiej w Kanadzie 1948–2007*. Wybór i oprac. B. SZALAŚTA-ROGOWSKA. [Katowice 2009]. Wersja robocza.
- BRUDNICKI J.Z.: *Chwileczkę, ja jeszcze w sprawie Bruna*. „Poezja” 1981, nr 9.
- CHWIN S.: *Orfeusz, który nie kochał Eurydyki*. W: IDEM: *Kartki z dziennika (2)*. Gdańsk 2004.
- CIORAN É.M.: *Dogodności i niedogodności wygnania*. [Przeł. W. GOMBROWICZ]. „Kultura” [Paryż] 1952, nr 6.
- CZAPLIŃSKI P.: *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*. Kraków 2001.
- CZERNIAWSKI A.: *Poezje zebrane 1952–1991*. Łódź 1993.
- CZERNIAWSKI A.: *Poezje zebrane*. Lublin 2014.
- CZERNIAWSKI A.: *Wiek złoty*. Paryż 1982.
- CZERNIAWSKI A.: *Władza najwyższa. Wybór wierszy z lat 1953–1978*. Kraków 1982.

- DI NOLA A.: *Tryumf śmierci. Antropologia żałoby*. Red. naukowa M. WOŹNIAK. Tłum. J. KORNECKA, M.W. OLSZAŃSKA, R. SOSNOWSKI, M. SURMA-GAWŁOWSKA, M. WOŹNIAK. Kraków 2006.
- Dokąd zmierza młoda literatura?. Do druku podała A. GALIS. „Wymiary” 1938, nr 3. Przedruk w: J. CZECHOWICZ: *Pisma zebrane*. Kom. red. J. FERT, T. KŁAK, E. ŁOŚ, J. ŚWIECH, G. ŻUK. T. 5: *Szkice literackie*. Oprac. T. KŁAK. Lublin 2011.
- FIUT A.: *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*. Kraków 2011.
- FOUCAULT M.: *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*. T. 1. Przeł. T. KOMENDANT. Gdańsk 2000.
- FRANZ M.-L. VON: *Ścieżki snów*. Przeł. H. SMAGACZ. Warszawa 1997.
- GROCHOWIAK S.: *Modlitwa*. W: IDEM: *Wiersze wybrane*. Wybór dokonany przez autora. Warszawa 1978.
- HEBBEL F.C.: *Dzienniki*. Wybrał i przeł. K. IRZYKOWSKI. Lwów 1911.
- HEIDEGGER M.: *Hölderlin i istotna poezji*. Przeł. K. MICHAŁSKI. W: *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*. T. 2. Cz. 2. Wybór, rozprawa wstępna, komentarze S. SKWARCZYŃSKA. Kraków 1981.
- JAKUBOWSKA-OŻÓG A., OŻÓG Z.: *Ars senescendi. Elegijność w poezji ostatniej dekady Floriana Śmieji*. W: *Parabole pamięci. Literacka i translatorska twórczość Floriana Śmieji. Studia i szkice*. Red. Z. ANDRES, J. WOLSKI. Toruń 2004.
- JANION M.: *Hermeneutyka*. W: EADEM: *Humanistyka: poznanie i terapia*. Wyd. 2. Warszawa 1982.
- JANION M.: *To, co trwa*. W: EADEM: *Do Europy tak, ale razem z naszymi umarłymi*. Warszawa 2000.
- JASPERS K.: *Antynomia dnia i nocy*. W: G. PICON: *Panorama myśli współczesnej*. Wyd. 3. Paryż 1967.
- JAWORSKI S.: *U podstaw awangardy. Tadeusz Peiper – pisarz i teoretyk*. Kraków 1968.
- KISIEL J.: „Przed pustką stygnę w grozie”. O poezji Władysława Sebyły. W: EADEM: *Imiona lęku. Szkice o poetach i wierszach*. Katowice 2009.
- KISIEL M.: *Gatunek i forma świata. Wstępna próba opisu form poetyckich przetłomu 1955–1959*. W: IDEM: *Przypisy do współczesności*. Katowice 2006.
- KISIEL M.: *Prowincjusz. Modele lektury poezji Ryszarda Miłczewskiego-Bruno*. W: *Żonglerzy słów w literaturze*. Red. M. KITA przy współud. M. CZEMPKI. Katowice 2006.
- KISIEL M.: *Umarli i żywi*. W: *Bruniana*. Red. J. PLUTA i J. SOLIŃSKI. Bydgoszcz 1985.

- KŁAK T.: *Wstęp*. W: J. CZECHOWICZ: *Wybór poezji*. Oprac. T. KŁAK. Wrocław—Warszawa—Kraków 1970.
- KRYSZAK J.: *Emigracyjne dusze wracają do kraju. Imaginacyjne i rzeczywiste powroty poetów*. W: IDEM: *A po ziemi wychodźcy idą w obce kraje. O poezji i poetach Drugiej Emigracji*. Gdańsk 2010.
- KUBIAK Z.: *Mitologia Greków i Rzymian*. Wyd. 2. popr. Warszawa 1998.
- KUNDERA M.: *Zdradzone testamenty*. Przeł. M. BIEŃCZYK. Warszawa 1996.
- KWIATKOWSKI J.: *Dandys śmierci*. W: IDEM: *Felietony poetyckie*. Kraków 1982.
- LEGEŻYŃSKA A.: *Muzyka ziemska, muzyka ziemi*. „Polonistyka” 2003, nr 5.
- LEJEUNE Ph.: *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*. Red. R. LUBAS-BARTOSZYŃSKA. Przeł. W. GRAJEWSKI, S. JAWORSKI, A. LABUDA, R. LUBAS-BARTOSZYŃSKA. Kraków 2001.
- LEŚMIAN B.: *Z rozmyślań o Bergsonie*. W: IDEM: *Dzieła wszystkie*. [T. 2:] *Szkice literackie*. Zebrał i oprac. J. TRZNADEL. Warszawa 2011.
- LINDE S.B.: *Słownik języka polskiego*. T. 1. Cz. 1. Warszawa 1807.
- ŁUKASIEWICZ J.: *O poezji Floriana Śmieji*. W: *Parabole pamięci. Literacka i translatorska twórczość Floriana Śmieji. Studia i szkice*. Red. Z. ANDRES, J. WOLSKI. Toruń 2004.
- MARKIEWICZ Z.: *Proza beletrystyczna*. W: *Literatura polska na obczyźnie 1940–1960*. T. 1. Red. T. TERLECKI. Londyn 1964.
- MERRIGI B.: *W oczach Włocha*. W: *Wyspiański żywy*. Red. H. NAGLEROWA. Londyn 1957.
- MICKIEWICZ A.: *Dzieła*. Kom. red. J. KRZYŻANOWSKI [i in.]. T. 4: *Pan Tadeusz*. Tekst i uwagi o tekście przygotował L. PŁOSZEWSKI. Objaśnienia oprac. J. KRZYŻANOWSKI. Warszawa 1955.
- MILCZEWSKI-BRUNO R.: *Dopokąd*. Olsztyn 1974.
- MILCZEWSKI-BRUNO R.: *Literat (wybór lingwistyczny)*. „Nowy Wyraz” 1976, nr 2.
- MILCZEWSKI-BRUNO R.: *Poezja, proza, listy*. Wybór i oprac. J. SZATKOWSKI, C.M. SZCZEPANIAK. Wstęp K. NOWICKI. Posłowie J. SZATKOWSKI. T. 1. Warszawa 1989.
- MIŁOŚZ C.: *Campo di Fiori*. W: IDEM: *Wiersze*. T. 1. Kraków 2001 (seria: *Dzieła Zebrane*. Kom. naukowy J. BŁOŃSKI, A. FIUT, M. STALA).

- MIŁOSZ C.: *Orfeusz i Eurydyka*. W: IDEM: *Wiersze*. T. 5. Kraków 2009 (seria: *Dzieła Zebrane*. Kom. naukowy: J. BŁOŃSKI, A. FIUT, M. STALA, M. ZALESKI, A. FRANASZEK, K. KACPEREK).
- MIŁOSZ C.: *W mojej ojczyźnie*. W: IDEM: *Wiersze*. T. 1. Kraków 2001 (seria: *Dzieła Zebrane*. Kom. naukowy J. BŁOŃSKI, A. FIUT, M. STALA).
- MIŁOSZ C.: *Zaśpiew*. W: IDEM: *Wiersze*. T. 3. Kraków 2003 (seria: *Dzieła Zebrane*. Kom. naukowy J. BŁOŃSKI, A. FIUT, M. STALA).
- MYTYCH-FORAJTER B.: „Gdzieżeś, Boże? Oho, hoooo!”. W: EADEM: *Czułe punkty Grochowiaka. Szkice i interpretacje*. Katowice 2010.
- OWCZAREK W.: *Sennik polski. Literatura, wyobrażenia i pamięć*. Gdańsk 2014.
- PANAS W.: *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*. Lublin 1996.
- PAWELEC D.: *Świat jako Ty. Poezja polska wobec adresata w drugiej połowie XX wieku*. Katowice 2003.
- PIOTROWIAK J.: „Ciemny nurt mego życia...”. *O wyobraźni poetyckiej Władysława Sebyły*. Katowice 2008.
- POTOCKI S.: *O sztuce u dawnych, czyli Winkelman polski [...]*. Cz. 1. Warszawa 1815.
- PRZYBOŚ J.: *Trudne „Treny”*. W: IDEM: *Sens poetycki*. T. 1. Wyd. 2. powiększone. Kraków 1967.
- PYTASZ M.: *Gdzie nas zastanie jutro. (O wierszach Floriana Śmieji z lat 1952–1982)*. W: IDEM: *Kilka opowieści. O niektórych dolegliwościach bycia poetą emigracyjnym i inne historie*. Katowice 2000.
- ROMANOWSKI M.: *Kiedyż?*. W: *Księga wierszy polskich XIX wieku*. Zebrał J. TUWIM. Oprac. i wstępem opatrzył J.W. GOMULICKI. T. 2. Wyd. 2., przejrane i uzupełnione. Warszawa 1956.
- RÓŻEWICZ T.: *Poezja*. T. 2. Kraków 1988.
- RUDIUK M.M.: *Czy małe jest wielkie – o poezji Floriana Śmieji*. W: *Parabole pamięci. Literacka i translatorska twórczość Floriana Śmieji. Studia i szkice*. Red. Z. ANDRES, J. WOLSKI. Toruń 2004.
- RUTKOWSKI K.: *Poeta jak Nikt*. W: IDEM: *Ani było, ani jest. Szkice literackie*. Warszawa 1984.
- RUTKOWSKI K.: *Przeciw (w) literaturze. Esej o poezji czynnej Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury*. Bydgoszcz 1987.
- SEBYŁA W.: *Zmarły*. W: IDEM: *Poezje zebrane*. Wstęp i oprac. A.Z. MAKOWIECKI. Warszawa 1981.
- STACHURA E.: *Poezja i proza*. Kom. red. H. BEREZA, Z. FEDECKI, K. RUTKOWSKI. Wstęp K. RUTKOWSKI. Posłowie H. BEREZA. T. 1:

- Wiersze, poematy, piosenki, przekłady*. Red. tomu Z. FEDECKI. Warszawa 1987.
- STACHURA E.: *Poezja i proza*. Kom. red. H. BEREZA, Z. FEDECKI, K. RUTKOWSKI. Wstęp K. RUTKOWSKI. Posłowie H. BEREZA. T. 5: *Fabula rasa. Z wypowiedzi rozproszonych*. Red. tomu K. RUTKOWSKI. Warszawa 1987.
- SZLENGEL W.: *Co czytałem umarłym. Wiersze getta warszawskiego*. Oprac. I. MACIEJEWSKA. Wyd. 2. uzupełnione i poprawione. Warszawa 1979.
- SZLENGEL W.: *Poeta nieznany. Wybór tekstów*. Wstęp i oprac. M. STAŃCZUK. Warszawa 2013.
- SZYMAŃSKI W.P.: *Liryka „nurtu ciemnego” (poezja Władysława Sebyły)*. W: IDEM: *Moje dwudziestolecie 1918–1939*. Kraków 1998.
- ŚLIWIAK T.: *Dom*. W: IDEM: *Lwów – nawyk serca i inne wiersze*. Kraków 1990.
- ŚMIEJA F.: *Spóźniona Arka*. W: IDEM: *Niepamiętanie*. Mississauga [Kanada] 1999.
- ŚMIEJA F.: *Ziemie utracone*. W: IDEM: *Ziemie utracone*. London [Kanada] 1994.
- ŚLÓRSKA J.: *Śpiący Orfeusz. (Recepcja mitu orfickiego w poemacie Czesława Miłosza „Orfeusz i Eurydyka”)*. W: EADEM: *Bądź szybszy od śmierci. Studia z antropologii kultury*. Łódź 2009.
- TUWIM J.: *Wiersze zebrane*. T. 2: *Wiersze*, 2. Oprac. A. KOWALCZYKOWA. Warszawa 1986.
- WITTLIN J.: *Hymny*. Poznań 1920.
- WOLSKI J.: *„Gromadźmy wspomnienia”. Floriana Śmieji poezja pamięci*. W: *Parabole pamięci. Literacka i translatorska twórczość Floriana Śmieji. Studia i szkice*. Red. Z. ANDRES, J. WOLSKI. Toruń 2004.
- WYKA K.: *Barok, groteska i inni poeci*. W: IDEM: *Rzecz wyobraźni*. Wyd. 2. rozszerzone. Warszawa 1977.
- WYKA K.: *O Józefie Czechowiczu*. W: IDEM: *Rzecz wyobraźni*. Wyd. 2. rozszerzone. Warszawa 1977.
- WYSPIAŃSKI S.: *Dzieła zebrane*. T. 11: *Rapsody. Hymny. Wiersze*. Red. L. PŁOSZOWSKI [i in.]. Kraków 1961.
- ZAGAJEWSKI A.: *Jechać do Lwowa*. W: IDEM: *Wiersze wybrane*. Kraków 2014.
- ZALESKI M.: *Zamiast. „Teksty Drugie” 2003, z. 5*.
- ŻERNICKI J.: *„Zesłowieć siebie muszę sam”*. „Poezja” 1979, nr 4.

Indeks osobowy*

- | | |
|--|---|
| Andres Zbigniew 76 | Czerniawska Maria z Tynickich 57 |
| Badinter Elisabeth 27 | Czerniawski Adam 53–59, 111 |
| Baranowska Małgorzata 14 | Dante Alighieri 12 |
| Bednarczyk Czesław 47, 48, 50, 51, 111 | Daume Doreen 45 |
| Bereza Henryk 106 | Dąbrowski Jan Henryk 26 |
| Bergson Henri 8, 9 | Di Nola Alfonso M. 34 |
| Białoszewski Miron 107 | Edelman Marek 28 |
| Bieńczyk Marek 74 | Fedecki Ziemowit 106 |
| Błoński Jan 29, 30, 34, 41, 75 | Fert Józef 18 |
| Bodegård Anders 45 | Fiut Aleksander 30, 34–37, 41, 42, 53, 75 |
| Bohdanowiczowa Zofia 61–67, 85, 111 | Foucault Michel 54–56 |
| Borowski Tadeusz 24 | Franaszek Andrzej 41 |
| B.M.F. zob. Mytych-Forajter Beata | Franz Marie-Louise von 80 |
| Brudnicki Jan Zdzisław 100, 101 | Galis Adam 18 |
| Chwin Stefan 42 | Gieryski Aleksander 90 |
| Cioran Émile 38, 74 | Gombrowicz Witold 74 |
| Cudak Romuald 47 | Gomulicki Juliusz Wiktor 27 |
| Czapliński Przemysław 69–72, 75, 79 | Grajewski Wincenty 38 |
| Czechowicz Józef 12, 13, 18, 19 | Grochowiak Stanisław 87–93, 112 |
| Czempka Maria 97 | Hajduk-Gawron Wioletta 111 |

* W indeksie pominięto *Bibliografię*.

- Hass Robert 45
 Hebbel Friedrich Christian 5
 Heidegger Martin 9
 Herbert Zbigniew 81
 Heska-Kwaśniewicz Krystyna 112
 Hölderlin Friedrich 9
 Husserl Edmund 56, 59
 Irzykowski Karol 5
 Jakubowska-Ożóg Alicja 77
 Janion Maria 26, 27, 29
 Jarzębski Jerzy 29
 Jaspers Karl 14, 15, 62, 65
 Jaworski Stanisław 38, 98
 Kisiel Joanna 14
 Kisiel Marian 19, 42, 55, 62–65, 76, 86, 91, 99
 Kita Małgorzata 97
 Kłak Tadeusz 18, 19
 Kłosiński Krzysztof 41
 Kochanowski Jan 93
 Kochowski Wespazjan 89, 90
 Komendant Tadeusz 55
 Kornecka Jolanta 34
 Kossak-Szczucka Zofia 70
 Kowalczykowa Alina 16, 33, 111
 Kryszak Janusz 72, 73, 74
 Krzyżanowski Julian 26, 75
 Kubiak Zygmunt 41
 Kundera Milan 74
 Kwiatkowski Jerzy 88, 89, 90
 Labuda Aleksander 38
 Lechoń Jan 12
 Legeżyńska Anna 42
 Lejeune Philippe 38
 Lelewel Joachim 26
 Leśmian Bolesław 8, 9, 37
 Liebert Jerzy 88–90
 Linde Samuel Bogumił 55
 Lubas-Bartoszyńska Regina 38
 Łoś Ewa 18
 Lotman Jurij M. 50
 Łukasiewicz Jacek 75, 76, 81
 Maciejewska Irena 22, 28
 Makowiecki Andrzej Zdzisław 12
 Markiewicz Zygmunt 70
 M.C. zob. Czerniawska Maria z Tynickich
 Meriggi Bruno 16
 Michalski Krzysztof 9
 Mickiewicz Adam 26, 74, 75
 Milczewski-Bruno Ryszard 95–103, 112
 Miłosz Czesław 29, 30, 33–39, 41–45, 67, 75, 80, 111
 M.K. zob. Kisiel Marian
 Mytych-Forajter Beata 92–93
 Naglerowa Heminia 16
 Nawarecki Aleksander 21
 Norwid Cyprian Kamil 90
 Nowicki Krzysztof 95
 Olejniczak Józef 42
 Olszańska Maria W. 34
 Owczarek Wojciech 80
 Ożóg Zenon 77
 Pacuła Jarosław 112
 Panas Władysław 23–25, 28, 31
 Pascal Blaise 62
 Pavera Libor 112
 Pawelec Dariusz 16, 79
 Peiper Tadeusz 98
 Picon Gaëtan 15, 65

- Piłsudski Józef 12
 Piotrowiak Jan 14, 15
 Pluta Jerzy 99
 Płoszewski Leon 15, 26, 75
 Potocki Stanisław Kostka 55, 57
 Przewłocki Grzegorz 27
 Przyboś Julian 93
 Pytasz Marek 48, 76

 Roitman Anatol 45
 Romanowski Mieczysław 26, 27
 Różewicz Tadeusz 48–51
 Rudiuk Maria Magdalena 76, 77
 Rutkowski Krzysztof 106, 107

 Sebyła Władysław 11–20
 Sienkiewicz Henryk 70
 Skriabin Aleksandr N. 12
 Skwarczyńska Stefania 9
 Smagacz Henryk 80
 Smrecznik Małgorzata 111
 Soliński Jacek 99
 Sosnowski Roman 34
 Stabro Stanisław 92
 Stachura Edward 105–109, 112
 Stala Marian 30, 34, 41, 75
 Stanisław Marek 111
 Stańczuk Magdalena 23
 Stępień Tomasz 105, 112
 Surma-Gawłowska Monika 34
 Szalaśta-Rogowska Bożena 61, 111
 Szatkowski Jerzy 95
 Szczepaniak Czesław Mirosław 95

 Szlengel Władysław 21–31, 111
 Szymanowski Karol 12, 16, 17, 20
 Szymański Wiesław Paweł 13, 14

 Śliwiak Tadeusz 82–84
 Ślósarska Joanna 42
 Śmieja Florian 69–86, 111
 Święch Jerzy 18

 Tambor Jolanta 111
 Terlecki Tymon 70
 Tomasik Tomasz 27
 Trznadel Jacek 9
 Tuwim Julian 16, 27

 Węgrzyniak Anna 11
 Winckelmann Johann Joachim 55
 Winkelmann zob. Winckelmann Johann Joachim
 Wittlin Józef 27, 28
 Wolski Jan 76
 Woźniak Monika 34
 Wyka Kazimierz 12, 13, 88–90, 92
 Wyspiański Stanisław 15, 16

 Zagajewski Adam 80–82, 84
 Zaleski Marek 41, 42
 Zeler Bogdan 112

 Żernicki Janusz 97, 98, 101, 102
 Żuk Grzegorz 18

Marian Kisiel

Reading between the lines Eleven critical miniatures

S u m m a r y

Między wierszami... ["Reading between the lines"] is a collection of the interpretations of eleven poems by 20th-century Polish poets whose main theme is associated both with the problems of death and grief, as well as the desire, which overcomes fear, to find one's way in the new area of experience. A feeling of loss and deprivation is presented in the works of writers who represent various generations and lyrical orientations: Władysław Sebyła, Władysław Szlengel, Czesław Miłosz, Czesław Bednarczyk, Zofia Bohdanowiczowa, Adam Czerniawski, Florian Śmieja, Stanisław Grochowiak, Edward Stachura and Ryszard Milczewski-Bruno. In his critical miniatures the author of the book attempts to bring out the uniqueness of the poetic image, its idiolectal dimension, as well as the lyricalness contained in the rhetorical formulae. Although the poems which were chosen for interpretation have different chronologies and were written by writers who were frequently alien to one another, the thing that they do share is the awareness that in the transitoriness of things there lurks a profound sense, which may be brought into focus only by the art of poetry.

Марьян Кисель

Между строк

Одиннадцать критических миниатюр

Р е з ю м е

Между строк... — это сборник интерпретации одиннадцати стихотворений польских поэтов XX века, главной темой которых является как проблематика смерти и траура, так и побеждающее страх стремление найти себя в новом пространстве переживаний. Чувство потери и нехватки показывается в произведениях творцов разных поколений и лирической ориентации: Владислава Себулы, Владислава Шленгеля, Чеслава Милоша, Чеслава Беднарчика, Зофьи Богданович, Адама Чернявского, Флориана Шмеи, Станислава Гроховяка, Эдварда Стахуры, Рышарда Мильчевского-Бруно. В критических миниатюрах автор книги старается выявить исключительность поэтического образа, его идиолектическое измерение, а также лиризм, замкнутый в риторических формулах. Несмотря на то, что выбранные для интерпретации стихотворения были написаны в разные годы и нередко чуждыми себе людьми, тем, что их объединяет, является осознание того, что в брэнности кроется глубокий смысл, который может выразительно передать только поэтическое искусство.

Spis treści

Od autora	7
Nie tren. O <i>Zmarłym</i> Władysława Sebyły	11
Poróżnienie. O <i>Dwóch śmierciach</i> Władysława Szlengla	21
Z czym się żegnamy? O <i>Zaśpiewie</i> Czesława Miłosza	33
Żałoba. O <i>Orfeuszu i Eurydyce</i> Czesława Miłosza . .	41
Starość, samotność. O wierszu Czesława Bednarczyka	47
Trwałość rzeczy? O wierszu <i>Pamiętka</i> Adama Czer- niawskiego	53
Spotkanie. O <i>Kanadzie</i> Zofii Bohdanowiczowej . .	61
„Utracone” i „odzyskane”. O dwóch wierszach Floriana Śmiei	69
Ciemność i blask. O <i>Modlitwie</i> Stanisława Grocho- wiaka	87
Jak zrobić wiersz? O <i>Literacie</i> Ryszarda Milczewskie- go-Bruna	95
Wędrówka, los. O piosence Edwarda Stachury . . .	105
Nota bibliograficzna	111
Bibliografia	113
Indeks osobowy	119
Summary	123
Резюме	125

Redaktor
Małgorzata Poglódek
Fotografia na okładce
Maciej Tramer
Projektant okładki
Paulina Dubiel
Redaktor techniczny
Barbara Arenhövel
Korektor
Jadwiga Gaździcka
Łamanie
Edward Wilk

Copyright © 2015 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-8012-726-5
(wersja drukowana)
ISBN 978-83-8012-727-2
(wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 8,0. Ark. wyd. 5,0.
Papier Alto 90 g, 1,5 vol. Cena 20 zł (+ VAT)

Druk i oprawa: EXPOL, P. Rybiński, J. Dąbek
Spółka Jawna, ul. Brzeska 4, 87-800 Włocławek



Marian Kisiel — literaturoznawca, profesor zwyczajny Uniwersytetu Śląskiego. Opublikował kilkanaście książek. Zajmują go takie tematy, jak: historia literatury jako nauka o literaturze, kultura literacka jako wyzwanie rzucone socjologii lektury, krytyka literacka jako wyznanie autobiograficzne, literatura emigracyjna jako splot programów i postaw ideowych. Wielką uwagę przywiązuje do interpretacji poezji, a choć rzadko pisze o wybranych wierszach, stara się je albo zobaczyć na szerokim tle historycznoliterackim, albo potraktować jako głos pojedynczego istnienia. Gatunkiem przez niego preferowanym jest miniatura krytyczna. *Między wierszami...* to jedenaście takich miniatur wybranych z większej grupy.

Więcej o książce



CENA 20 ZŁ
(+ VAT)

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-8012-726-5